BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Monteleone: *Il cinema dell'oggettività* - Germi: *Una immagine tragicomica dell'ipocrisia* - Kwiatkowski: *Il film polacco di montagna.*

Note, recensioni e rubriche di: *AUTERA, CASTELLO, CHITI, GAMBETTI, KEZICH, LAURA, MORANDINI.*

DODICI TAVOLE FUORI TESTO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVII - NUMERO 6 - GIUGNO 1966

Sommario

C.S.C.: bilancio dell'anno accademico . . . . pag. I
La Cineteca Nazionale nel 1965-66 . . . . » II
Vita del C.S.C. . . . . » II
Notizie varie . . . . » II
Ricordo di Pallavicini . . . . » IV

SAGGI E COLLOQUI

FRANCO MONTELEONE: *Il cinema dell'oggettività. (Contributo a una metodologia critica relativa alle tendenze del cinema contemporaneo)* . . . . » 1
PIETRO GERMI (colloquio con): *Un'immagine tragicomica dell'ipocrisia* . . . . » 11
ALEKSANDER KWIATKOWSKI: *Cronaca del film polacco di montagna* . » 30
Filmografia

NOTE

GIULIO CESARE CASTELLO: *Il festival di Dakar* . . . . » 44

I FILM

VIVA MARIA (*Viva Maria!*) di Leonardo Autera . . . . » 47
LE STAGIONI DEL NOSTRO AMORE di Giacomo Gambetti . . . . . » 49
IL MORBIDONE di Giacomo Gambetti . . . . » 54

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 6

giugno 1966

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

C.S.C.: bilancio dell'anno accademico

Nell'arco dell'anno accademico 1965-66, che ha avuto inizio con gli esami di ammissione nel mese di ottobre e con le lezioni nel mese di novembre, sono stati tenuti corsi in tutte le sezioni previste dallo Statuto, e precisamente nelle sezioni di: Regia, Recitazione, Direzione di produzione, Ripresa cinematografica, Registrazione del suono, Scenografia e Costume.

Hanno partecipato ai corsi di 1° e 2° anno n. 53 allievi italiani e n. 28 allievi stranieri. Hanno terminato il biennio i seguenti allievi: per la regia n. 4 italiani e n. 5 stranieri; per la Recitazione n. 11 italiani; per la Direzione di produzione n. 3 italiani e n. 2 stranieri; per la Ripresa Cinematografica n. 4 italiani e n. 2 stranieri; per la Registrazione del suono n. 1 italiano; per la Scenografia n. 2 italiani; per il Costume n. 3 italiani e n. 1 straniero.

Poiché il sistema di insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia, consolidatosi e perfezionatosi sulla base di una esperienza ormai trentennale, è basato su lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche, a prescindere dalle esercitazioni riservate alle singole sezioni, sono state tenute esercitazioni collettive, con la partecipazione di tutte le sezioni, sia nel settore della televisione che in quello del cinema.

Per la televisione sono state realizzate n. 6 esercitazioni registrate in Ampex della durata — riferita al materiale registrato — di circa 4 ore, il che ha comportato, per la preparazione e la messa in onda, il funzionamento degli apparati televisivi, per circa 200 ore. Le suddette esercitazioni si sono svolte sotto la guida degli insegnanti Edmo Fenoglio per gli allievi italiani di 2° anno e Angelo D'Alessandro per gli allievi italiani di 1° anno e gli allievi stranieri di 2° anno.

Nel settore cinematografico sono stati realizzati n. 4 mediometraggi a soggetto degli allievi italiani di 2° anno di regia, n. 5 cortometraggi a soggetto degli allievi stranieri di regia di 2° anno e n. 4 cortometraggi a soggetto degli allievi registi italiani di 1° anno. Per dette esercitazioni cinematografiche sono stati impiegati metri 13.000 di pellicola negativa più metri 4.000 di pellicola negativa SAV per colonna sonora. Inoltre, per le esercitazioni di sezione sono stati impiegati metri 7.000 circa di pellicola negativa. Le costruzioni sono state effettuate in tre teatri di posa e sono occorsi circa 90 giorni di lavorazione, con la presenza di 2 troupe che hanno lavorato contemporaneamente.

La supervisione delle sceneggiature è stata seguita da Cesare Zavattini.

Le scene ed i costumi delle esercitazioni televisive e cinematografiche, portate a termine nel corso dell'anno accademico, sono stati curati dagli allievi delle sezioni di scenografia e costume, i quali hanno predisposto, inoltre, disegni, bozzetti, piante su temi indicati dagli insegnanti, temi che presupponevano la realizzazione di film di lungometraggio con ricerche stilistiche e di materiale storico ai fini dell'ambientazione nel tempo e nell'atmosfera dei temi indicati.

Tutti gli allievi che hanno terminato il biennio hanno pre-

sentato anche una tesi scritta di diploma su una delle discipline in programma nel corso frequentato.

Dal primo di luglio inizierà la organizzazione del prossimo anno accademico con la diffusione, mediante affissione, del relativo bando di concorso, che verrà effettuata in due periodi distinti sia nelle maggiori città italiane che nei centri di maggiore affluenza durante i mesi estivi.

La Cineteca Nazionale nel 1965-66

La Cineteca Nazionale, come per il passato, è stata in seno al C.S.C. validissimo strumento di formazione didattica. Infatti sono state eseguite per gli allievi n. 194 proiezioni, riguardanti il cinema muto e sonoro italiano e straniero, per dare una visione panoramica la più ampia possibile dell'evoluzione del linguaggio cinematografico e delle tecniche impiegate, e il cinema italiano degli anni 1930-43 per i corsi di maggiore approfondimento riservati agli allievi di regia.

Per quanto riguarda l'attività esterna, i dati che la riassumono sono i seguenti: sono stati inviati a circoli del cinema, ad enti culturali o in occasione di manifestazioni cinematografiche n. 304 film. La Cineteca ha partecipato, organizzandole direttamente o inviandovi film, a n. 18 manifestazioni a carattere internazionale, nei seguenti Paesi: Austria, Australia, Belgio, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Danimarca, Germania Orientale e Occidentale, Giappone, Svizzera, Spagna e Turchia.

Ha mantenuto contatti costanti con la F.I.A.F. ed ha effettuato n. 17 acquisizioni con Cineteche affiliate alla predetta Federazione.

Ai fini del completamento del patrimonio, non tenendo conto dei film che vengono depositati per legge, si sottolinea che sono stati acquistati e controtipati n. 40 film, acquistati dalle Dogane n. 226 film e ceduti in deposito da case cinematografiche n. 91 tra film e documentari.

Sono stati portati a completamento gli schedari, per film e per autore, dei film giacenti in Cineteca, che oltrepassano i 7000 titoli.

Costante è il lavoro di identificazione, revisione e conservazione del patrimonio filmistico.

Sempre più numerosa è divenuta la domanda di quanti, studiosi, critici, professionisti, intendono visionare film presso la sede del Centro Sperimentale, per studio o per fini professionali. In quest'ultimo perodo si è accentuata la presenza di studenti che in sede di tesi di laurea intendono trattare problemi inerenti alla storia e alla critica del film, e che per tale motivo hanno bisogno di visionare, per lo meno in moviola, film di autori o appartenenti a movimenti artistici che formano oggetto della loro tesi. Per quest'opera di consultazione il Centro ha messo a disposizione n. 2 moviole con l'assistenza di personale specializzato.

Infine, come per il passato, la Cineteca ha regolarmente alimentato con i propri film i corsi di storia e critica del film che si tengono presso le Università di Pisa, Genova, Padova e presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma.

Vita del C.S.C.

Il Centro alle « Giornate » di San Sebastiano. — Dal 20 al 24 giugno si sono svolte a San Sebastiano — sotto gli auspici del Festival Internazionale del Cinema e della Escuela Oficial de Cinematografia di Madrid — le VI « Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine y Television », con la partecipazione di docenti e allievi degli Istituti cinematografici di Lodz, Madrid, Mosca, Praga e Roma.

Nel corso delle riunioni sono state svolte relazioni e dibattiti sul tema « Cinema e Televisione: problemi di linguaggio » e sono stati proiettati i film di diploma realizzati nelle varie scuole nell'ultimo anno, nonché alcune « opere prime » dirette recentemente da ex allievi.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia — che era rappresentato dal dott. Guido Cincotti — ha presentato *Erostrato*, mediometraggio di diploma realizzato nel 1965 dall'allievo regista Roberto Faenza e *I pugni in tasca*, opera prima dell'ex-allievo Marco Bellocchio, del quale è stato altresì proiettato *Ginepro fatto uomo*, mediometraggio col quale nel 1962 conseguì il diploma di regia presso il C.S.C.

Notizie varie

È nato a Roma il Club del Cinema. — Il critico e regista Fernaldo Di Giammatteo è il Presidente del Club del Cinema, sorto ora a Roma per iniziativa di alcuni cineasti socialisti. Del Comitato Direttivo fanno parte Gianni Antonelli, Libero Bizzarri, Luigi Chiarini, Pio De Berti Gambini, Filippo M. De Sanctis, Luigi Di Gianni, Luigi Fulci,

Mario Gallo, Mario Giannotti, Libero Innamorati, Nanni Loy, Antonio Mancini, Lino Micciché, Mario Monicelli, Federico Tofi, Bruno Torri e Carlo Troilo. Fra le prime iniziative sono « gli incontri del sabato » con una personalità del cinema che può essere volta a volta un regista, un attore, un produttore, un critico e così via. Il Club ha esordito con una « Settimana del Nuovo Cinema » dedicata ai migliori film proiettati alla recente Mostra di Pesaro.

MEZZO SECOLO DEL S. N. G. C. I. — Il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha compiuto mezzo secolo. Esso discende infatti da quel Sindacato della Stampa Cinematografica Italiana che fu fondato a Torino il 15-16 maggio 1916, al Cinema Ambrosio, per iniziativa di A.A. Cavallaro, direttore de « La vita cinematografica ». Il congresso costitutivo si aprì con una relazione di I. Fabbri nella quale era tracciata la storia della stampa cinematografica italiana dalle origini al 1915.

MICCICHÉ VICE-PRESIDENTE DELLA FIPRESCI. — Il nostro collaboratore Lino Micciché è stato eletto, assieme all'inglese John Gillet, Vice-Presidente della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica (Fipresci). Nuovo Presidente dell'organizzazione è il polacco Boleslaw Michalek.

MARGADONNA E ROSSETTI ALLA PRESIDENZA DI CINECITTÀ. — Proseguendo il rinnovamento delle società collegate dall'Ente Gestione Cinema, sono stati nominati i membri del consiglio d'amministrazione e la presidenza di Cinecittà. Presidente è stato nominato Ettore M. Margadonna, vice presidente Enrico Rossetti, consiglieri Antonio Morelli, Pio De Berti Gambini, Enrico Manca, Massimo Rendina, Domenica Lombardi, Ildebrando Giordani, Mario Padovani. Dopo la nomina, Margadonna si è dimesso da membro del consiglio d'amministrazione dell'Ente Gestione Cinema; il suo posto è stato occupato da Marcello Clemente. È stata intanto creata la S.i.no. s.p.a. (Società Italiana Noleggio).

JACKIE COOGAN SARÀ « FATTY ». — Jackie Coogan, il « monello » di *The Kid* di Chaplin ché, calvo e ingrassato, è seguito da milioni di telespettatori nel ruolo di zio Fester (« Drago », nella versione italiana) del « serial » televisivo *The Addams Family* (Gli Addams), sarà « Fatty », cioè Roscoe Arbuckle, il celebre comico del cinema muto, nell'omonimo « musical » che andrà in scena a Broadway quest'inverno.

SUCCESSO A PARIGI DI UNA COMMEDIA DI ZAVATTINI — Grande successo ha ottenuto a Parigi, al Theatre de l'Athenée, la versione francese (di Albert Husson) della commedia di Cesare Zavattini *Come nasce un soggetto cinematografico*. L'ha messa in scena la Compagnie de l'Est con la regia di Hubert Gignoux, costumi di Serge Creuz, musica di André Roos.

IL MINISTERO CREA UN UFFICIO STUDI — Il Ministero dello Spettacolo ha creato un proprio ufficio studi e programmazione, che sarà diretto dal dott. Vincenzo Del Gaudio.

FIESOLE PREMIA VISCONTI — La città di Fiesole ha attribuito a Luchino Visconti, per il complesso della sua opera, il premio « Maestri del cinema ». Nella suggestiva cornice del Teatro Romano sono stati proiettati tutti i maggiori film del regista, mentre nel Palazzo Comunale, sotto la presidenza del prof. Cesare Molinari dell'Università di Pisa, si è svolto un convegno internazionale di studi sui vari aspetti di Visconti regista, nel film, nel teatro e nella lirica, relatori Aristarco, Marotti, Baldelli, Micciché, Laura, Ferrara, Fedele D'Amico. Gli atti verranno raccolti in volume.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 3 maggio, a Los Angeles, *Eugene O'Brien*, 85, attore del cinema muto statunitense; sempre il 3, a Parma, *Giorgio Piamonti*, 67, caratterista del teatro, del cinema e della tv italiani; il 5, a Digione (Francia), *Catherine Fonteney*, 87, attrice francese del cinema e del teatro (fu la madre in *Poil-de-Carotte*, Pel di carota, di Duvivier, 1932); l'8, a Hollywood, *Erich Pommer*, 76, produttore cinematografico tedesco, figura dominante della produzione espressionista del periodo muto; il 17, a Roma, *Raffaello Matarazzo*, 57, regista del cinema italiano (esponente del filone più popolaresco e sentimentale del nostro cinema, raggiunse fantastici incassi col ciclo di film degli anni '50 imperniati sulla coppia Amedeo Nazzari-Yvonne Sanson); il 30, a Nizza, *Edmond T. Gréville*, 61, regista del cinema francese, attivo anche in Inghilterra (*Noose*, Nodo scorsoio, 1947); sempre il 30, a Roma, *Francesco Saverio Cilenti*, 61, vice presidente dell'AGIS; il 1º giugno, a Beverly Hills (California), *James Wolf*, 46, produttore del cinema britannico (*Moulin Rouge* e *The African Queen*, La regina d'Africa, di Huston); il 14, a Oxnard (California), *Ethel Clayton*, 83, famosa attrice del cinema muto statunitense; an-

cora il 14, a Hollywood, *Wallace Ford*, 67, uno dei caratteristi americani preferiti da John Ford; il 16, a Roma, *Sandro Pallavicini*, 58, produttore del cinema italiano (v. articolo in questo numero); il 22, a Beverly Hills, *Ed Wynn*, 79, celebre comico « surreale » del cinema, del teatro di rivista e della televisione americani, padre dell'attore Keenan Wynn.

TRABUCCO E LAURA ALLA PRESIDENZA DELL'UCPS — Il commediografo Carlo Trabucco e il critico cinematografico Ernesto G. Laura sono stati eletti rispettivamente presidente e vice presidente dell'Unione Cristiana Professionisti dello Spettacolo. Segretario è stato eletto il documentarista cinematografico Toni De Gregorio. Fanno parte del nuovo consiglio nazionale Pietro Argento, Silvano Battisti, Franco Bollati, Vincenzo Labella, Emilio Lonero, Daniele G. Luisi, Fortunato Pasqualino, Claudio Sorgi.

L'UNESCO SEGNALA I DOCUMENTARI D'ARTE DI VERDONE — 32 documentari italiani, selezionati tra 500 opere, figurano tra i migliori film sull'arte realizzati nel mondo in questi ultimi dieci anni e registrati nel catalogo « Dieci anni di film sull'arte - Parte 1ª: Pittura e scultura » pubblicato a Parigi dall'UNESCO. Ne sono registi Giovanni Angella, Palma Bucarelli, Giovanni Caradente, Aglauco Casadio, Guido Guerrasio, Antonio Petrucci, Gian Luigi Polidoro, Carlo Ludovico Ragghianti e Mario Verdone. Particolarmente elogiativo è il giudizio del catalogo per *Pompei* e *Arte di Rosai* di Ragghianti, *Immagini popolari siciliane* e *Stracittà* (*Album di Mino Maccari*) di Verdone, *El Greco* di Navarro Linares, *Max Beckmann* di Angella su testo di Duilio Morosini, *Aligi Sassu* di Guerrasio e per i documentari commentati da Enzo Carli *Sano di Pietro* e *Madonne Senesi*, anch'essi diretti dal nostro Mario Verdone, del quale è presentato altresì *Uno svizzero in Italia.* Dei film il catalogo fornisce tutti i dati e le caratteristiche tecniche, con un breve sunto e un apprezzamento critico.

BOLLATI PRESIDENTE DEL CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI — Franco Bollati è stato eletto presidente, succedendo a Renato May, del Centro Studi Cinematografici. Vice presidenti sono stati eletti Francesco Ceriotti e Amleto Del Giudice (settore cinecircoli), Mariolina Gamba (educazione allo schermo) e Gaetano Stucchi (ricerca). Fanno parte del nuovo comitato direttivo anche Ernesto Cappellini, Giuseppe Fossati, Antonio Gamba, Marco Bongioanni, Alberto Pesce, Giuliano Botticelli, Fausto Esposito, Emilio Mayer, Giacomo Mondello, Rino Mai.

Ricordo di Pallavicini

Sandro Pallavicini è una figura a cui il cinema italiano deve qualcosa. Nel suo nome e nella sua personalità di « manager » di stile americano, moderno ed efficiente, si riassume infatti la rinascita del cinegiornale dopo la guerra. È appunto negli anni del conflitto che egli aveva fondato la Incom, produttrice di cortometraggi, subito affermatisi per un certo taglio brillante. Dopo la Liberazione, terminato il periodo del cinegiornale ufficiale e di « regime » quale era stato il *Giornale Luce*, proseguito fino a tutta la Repubblica di Salò, il posto vuoto era stato occupato dalle edizioni italiane dei maggiori cinegiornali statunitensi. È merito di Sandro Pallavicini aver fondato con *La Settimana Incom* un modello nuovo, che alla notizia affiancava l'intervista, il « pezzo » di colore, perfino la « piccola posta ». Più tardi, l'omonimo rotocalco, poi passato in altre mani, si affiancò all'edizione cinematografica. Quando la formula del cinegiornale cominciò ad entrare in crisi, almeno nella sua veste tradizionale, Pallavicini provvide ad ulteriori forme di rinnovamento, introducendo il colore e — specie nel periodo in cui chiamò a redattore capo Fernaldo Di Giammatteo — favorendo la realizzazione di numeri unici che avevano una loro precisa configurazione. In campo televisivo, produsse *Cinelandia*, fortunato programma settimanale dedicato al cinema che durò parecchio tempo, fin quando fu sostituito da *Cinema d'oggi* e poi da *Anteprima.* Negli anni d'oro della *Settimana Incom*, si era sviluppato attorno ad essa il « Centro Incom » sulla via Nomentana, sorta di piccola ma completa Cinecittà dove furono realizzati anche dei film. Purtroppo, Pallavicini, che pure è scomparso in ancor valida età, visse più a lungo della sua stagione prestigiosa. La *Settimana Incom* non sopravvisse alla crisi dei cinegiornali, il « Centro Incom » chiuse i battenti. Con spirito d'iniziativa, Pallavicini aveva però deciso di cambiare aria e ricominciare daccapo, anche se con ruolo subordinato ed aveva accettato di dirigere la filiale americana di Rizzoli, quando emerse il male incurabile che lo portò in pochi mesi alla tomba.

Il cinema dell'oggettività

(Contributo a una metodologia critica relativa alle tendenze del cinema contemporaneo)

di FRANCO MONTELEONE

Difficilmente riesco, in queste stagioni contraddittorie per l'arte del cinema, a dimenticare un aneddoto di Bela Balàzs, dove si racconta che un inglese, dopo essere stato per anni in colonia, spinto dalla curiosità mise piede per la prima volta in un cinematografo senza capire nulla dell'azione proiettata sullo schermo che, al contrario, i bambini presenti avevano afferrato con diletto e interesse. Benché colto e informato, quell'uomo non aveva compreso il « linguaggio » con cui era stata raccontata « per immagini » la vicenda di un semplicissimo film. La storia può far sorridere ma, in realtà, per quanto il pubblico d'oggi sia smaliziato, abituato ad un linguaggio ormai familiare che quotidianamente (anche con la tv) gli offre stimoli e sollecitazioni spettacolari e informativi, dubito tuttavia che codesto linguaggio delle immagini in movimento costituisca, al di là dell'immediata funzione « narrante », un elemento stilistico e linguistico concretamente interpretabile dalla maggior parte degli spettatori o, che è più improbabile, vantaggiosamente fruibile nella sua dimensione estetica: il contemplatore distratto e superficialmente estasiato di una pinacoteca, il « reveur » frequentatore di concerti, il lettore frettoloso, non sono diveri dalla massa sonnambolica racchiusa nel buio delle sale cinematografiche. Né vale l'obiezione che il cinema è un mezzo di espressione giovanissimo e perciò non ancora del tutto assimilato; al contrario, il carattere industriale e commerciale ne ha fatto fin dagli inizi uno strumento di tale poderoso profitto e sfruttamento, inimmaginabile senza un correlativo alto grado di ricettività da parte di un pubblico paziente e complice.

Nato il cinema, il pubblico si è gradatamente assuefatto al nuovo linguaggio narrativo, dapprima estremamente semplice e in un secondo momento più complesso, senza mai chiedersi in che modo quel lin-

guaggio gli fosse diventato comprensibile, quali ne fossero i caratteri, in che cosa esattamente consistesse la sua esteticità. Il pubblico, cioè, non si è mai posto problemi di stile. Così come non si era posto problemi di stile il pubblico del melodramma ottocentesco, spettacolo popolare per eccellenza e che svolgeva, nella società del diciannovesimo secolo, una funzione ludica e culturale molto vicina a quella attualmente svolta dal cinematografo. I criteri di giudizio della massa, fondati sulle cosiddette opinioni « chic », su luoghi comuni, sulle frasi orecchiate o, nella migliore delle ipotesi, su affermazioni perentorie, non sono mai brillati per vivezza di motivi o per originalità di contenuti. A influire positivamente su tali criteri, a modificarli in senso razionale, a orientarli verso un orizzonte sgombro di opinioni, a questo doveva servire la critica militante. Invece, si assiste al fenomeno di una critica che si limita a descrivere lo « spettacolo cinematografico » e che puntella le sue descrizioni più o meno colte con criteri soggettivi e di gusto. È una critica contenutistica che, invece di condizionare il pubblico, sembra esserne condizionata (1).

Lo straordinario favore incontrato dai film di Bergman verso la fine degli anni cinquanta, rimbalzò dalle platee alle pagine di quotidiani e di riviste specializzate. Fu un processo all'incontrario. La critica registrò questa immediata espansione di consenso e ne fece argomento di verifica di nuove tendenze. Tuttavia i film di Bergman piacevano perché raccontavano storie difficili. Ma il loro impianto era tradizionale; il tipo di recitazione, drammatico; le vicende, didascaliche e moralistiche. Bergman divulgava scoperte già fatte dalla cultura decadente e le divulgava in un contesto eccezionalmente gradevole, con quel tanto di intellettualistico da apparire « stile ». Il pubblico abboccò. L'illusionista aveva avuto le sue vittime.

Eppure, proprio da Bergman si fa datare il risveglio culturale, il rifiuto al cinema d'evasione del pubblico italiano. In realtà codesto rinnovamento del gusto — innegabile — non aveva autentiche radici culturali; rappresentava una fase economicamente progredita della borghesia italiana (sono gli anni del cd. boom); rispondeva al bisogno di un aggiornamento, di un ricambio dell'ideologia di massa. In Bergman si apprezzava lo « spettacolo » di alto livello, il figurativismo impeccabile, il rilievo dei personaggi. La massa, desueta a riconoscere l'arte nella semplicità, fu colpita dal denso simbolismo di

(1) Mi riferisco alla critica italiana.

quelle immagini e attribuì loro altissimi valori estetici: dire film di Bergman significò, « tout court », dire film d'arte; con il curioso effetto, però, che opere pregevolissime come *Nara livet* (Alle soglie della vita), *Gyklarnas afton* (Una vampata d'amore), *Sommaren med Monika* (Monica e il desiderio), di scarsissimo contenuto simbolico, furono per tal ragione quasi ignorate (s'intende, dal grosso pubblico).

Analogo il caso di Antonioni. Il suo cinema è pittorico, simbolico, metaforico. Negli ultimi film il pittoricismo diventa sempre più astratto, si trasforma in pannello ornamentale, ricalca tendenze dell'arte contemporanea. Circa i contenuti, anche Antonioni funge da venditore al dettaglio di materiali culturali già elaborati ad altro livello.

Ora, la cinematografia contemporanea, che fa capo al filone Antonioni-Bergman, la configuro come una cinematografia irrazionalistica, soggettivistica, simbolica, che consuma cultura. Ad essa ne contrappongo una realistica, oggettivistica, critica, che produce cultura. Su codesta distinzione si innerva il discorso relativo alla critica militante, quindi alla sua funzione catalizzatrice del pubblico. Perché la carenza di una metodologia rigorosa, l'assenza dell'analisi, l'indulgenza a un descrittivismo di gusto e soggettivo, ha finito per coinvolgere la critica italiana nello stesso equivoco in cui era incorso il pubblico: nei confronti di un cinema irrazionalistico essa si è comportata né più né meno di una mediatrice, di un'esegeta, di una divulgatrice di temi culturali, che a loro volta erano stati già frutto di una divulgazione. Così, alle banalità delle opinioni comuni si è aggiunta quella delle opinioni dotte.

Il fenomeno non si manifesta solo in campo cinematografico, bensì letterario, artistico. Il critico diventa sempre più un estensore verbale, un commentatore elegante, un chiosatore di temi, caratteri, motivi della cultura contemporanea. Egli rinuncia a trovare in sé opinioni di prima mano, limitandosi a spiegare opinioni altrui, a sbriciolarle in porzioni, a somministrarle al pubblico.

La ragione di codesta situazione è spiegabile. Vorrei azzardare una convinzione personale ma fondata. Ho accennato che, nel bailamme delle tendenze e degli stili del cinema contemporaneo, scorgo soprattutto due grandi filoni, due ramificazioni fondamentali: da un lato il filone irrazionalistico e soggettivistico, dall'altro il filone razionalistico e oggettivistico. Aggiungo che tale distinzione, verificabile nelle opere, nei film, negli scritti, riflette la dialettica di fondo in cui si dibatte la cultura contemporanea. Solo osservando il cinema in un contesto generale è possibile far discorsi concreti.

Che cosa si vuol dire con ciò? Si vuol dire che, dagli inizi del secolo ad oggi, nel rapporto fra soggetto e oggetto è questo ultimo che ha avuto il sopravvento. I romanzi della « école du regard » raccontati attraverso gli oggetti; il mistilinguismo dei linguaggi parlati; la registrazione scritta delle testimonianze di vita della gente semplice; la musica seriale che si propone di rendere esplicite le leggi interne del « materiale sonoro »; la pittura biomorfa; la pop-art: un fatto comune lega questi e molti altri aspetti della cultura d'oggi. Da una cultura basata sul rapporto e contrasto di due termini — da un lato la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altro il mondo oggettivo — stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui il primo termine è stato sommerso dal flusso del mondo fisico. Il cinema è stato lo specchio segreto di codesta inversione di valori. Messa in crisi la parola come mezzo di comunicazione, assistiamo a un crescente successo delle immagini, dei segni, degli oggetti. La prova è che il cinema, per essere arte, può fare a meno della psicologia. I suoi primi ingredienti furono cose, oggetti, realtà fisica.

Il fenomeno era comune alle altre arti: in una lettera a von Rappard, Van Gogh scriveva che un disegno dello zar morente, osservato su un numero di « Punch », aveva più sentimento del « Totentanz » di Holbein; Fernand Léger si scagliava contro « l'estasi del soggetto nobile » della Rinascenza; già verso il 1850 un critico francese, il Campfleury, aveva cominciato ad applicare le categorie dell'estetica al cabaret, alle ceramiche, alle caricature. E gli esempi potrebbero continuare: la tecnica del « collage » ricorreva a pezzi di giornale; Strawinsky utilizzava il jazz e il « ragtime »; Joyce compose il celebre capitolo dell'« Ulysses » « Nausicaa », con ingredienti presi da volgari novelle d'appendice. I grandi movimenti artistici dell'inizio del secolo non furono che rigurgiti di una coscienza in declino, sussulti prorompenti di una soggettività che sta per essere sepolta dal magma oggettuale. In questa lotta, dalle sorti tuttora incerte, il cinema è stato, in un primo momento, l'arma segreta dell'oggettività. In un mondo fortemente primitivizzato, come quello moderno, il segno e l'immagine hanno acquistato un valore espressivo universale. La parola finora era stata il mezzo di comunicazione di una classe e di una società che non ne conosceva altri. Questa società è adesso in via di esaurimento e, di conseguenza, la parola segue la stessa sorte. Al posto di una società umanistica e tradizionalistica ne va sorgendo una tecnologica e primitivizzata, in macerante trasformazione, e che, come le società primitive, trova nel segno, nel simbolo, nella scrittura

figurata, il mezzo di comunicazione e di espressione più adatto per sé. La parola era stata lo strumento di una cultura fondata sulla coscienza sulla volontà sul giudizio sulla soggettività; il segno, l'immagine, sono ora gli strumenti di una cultura fondata sul flusso di ciò che esiste, sull'oggettività. Ma dire che una cultura oggettivistica ha preso il sopravvento non significa preparare i funerali alla coscienza. Soggetto e oggetto, anche se con intensità decrescente, sono ancora termini di una dialettica storica. Il cinema non si è sottratto alla dinamica di questa, e all'interno dello sviluppo teorico del « film come arte » si sono riprodotti gli attriti fra un mondo soggettivo in declino e un mondo oggettivo in ascesa.

Arrivo così a un secondo gruppo di considerazioni. L'arte del film, si è detto, nasce da un mondo in cui l'oggetto ha assunto un valore predominante e assorbente. Il suo linguaggio è quello delle cose, dei fatti, degli accadimenti. Questo per quanto attiene al cinema puro; esiste però un cinema teatrale e drammatico nel quale si danno contaminazioni di natura psicologica e soggettiva: è il cinema-spettacolo, di volta in volta brillante, sentimentale, poliziesco, avventuroso. Questo tipo di cinema ha bisogno della parola; il cinema puro, no. Limitandoci al secondo, osservo che l'immagine oggettuale non solo *mostra* un contenuto o produce una emozione, bensì *esprime* delle *idee*. Ci sono coloro che negano tale possibilità e sono i feticisti della parola. Di fatto la capacità espressiva è insita nella semplice immagine, prima ancora che essa venga organizzata, con il montaggio, nel *ritmo* del film. La fotografia, anch'essa, esprime idee; oltre, s'intende, a produrre emozioni e mostrare contenuti. Ma quando dico che una immagine « esprime idee », intendo riferirmi a qualcosa di ben definito, in generale a un processo pensato e elaborato dallo intelletto, quindi secondo forme di natura logica, etica, estetica. Da questa possibilità nasce tutta la cultura fondata sulla immagine, sul segno, sul simbolo. Senonché, è accaduto che il cinema, nel corso della sua evoluzione linguistica, abbia più volte manifestato nostalgia per il mondo soggettivo, per i problemi della coscienza, nell'illusione di nobilitarsi, di uscire dalla minore età e diventare esteticamente adulto. Questo, a mio parere, è stato un grosso equivoco nel quale continuano a incorrere critici e recensori. Vorrei contribuire a eliminare l'infondata credenza che il cinema debba per forza esprimere, soprattutto oggi, il mondo della coscienza; credenza in cui deve riconoscersi la causa principale, sia della mancanza di rigorosi metodi

critici, sia dell'approssimazione, per quanto sufficientemente « colta », con cui si utilizzano quelli esistenti, generalmente personali.

Torna utile, a questo punto, la distinzione fra cinema razionalistico realistico critico che produce cultura, e cinema irrazionalistico simbolico che consuma cultura. Il cinema che vuole esprimere il mondo della coscienza appartiene al primo filone ed è configurabile nei film di Antonioni e di Bergman (ma anche in opere francesi come *Le vie à l'envers* [Una vita alla rovescia], *Feu follet* [Fuoco fatuo], in alcuni film del New American Cinema). Siffatto cinema nasce, lo abbiamo visto, da un fenomeno di divulgazione, a livello medio, di scoperte culturali già avvenute ad altro livello. Ma nasce anche da un tentativo, apparentemente critico, di recuperare col cinema il mondo della soggettività, della coscienza, della volontà, sommerso dalla realtà fisica e oggettuale. Questo tentativo è frutto di un equivoco romantico donde nasce quell'altro prodotto della nostra epoca che è l'autobiografismo, imperante in quasi tutta la produzione letteraria e cinematografica contemporanea. Film, racconti, romanzi sono pieni di storie personali, di considerazioni autobiografiche, di abbandoni lirici sulle vicende della propria vita, di viaggi intorno alla propria camera. I nipotini di Proust fantasticano in un universo evocante gatti vellutati, carezzevoli « soupers aux chandelles », dolci nonne che paiono uscite da un'incisione di Tissot. Codesta condiscendenza irrazionalistica e sentimentale la si scambia per soggettività, se ne fa un'arma critica. Il cinema, mezzo seducente, offre a questa tendenza un'attrattiva che al tempo stesso è una trappola. Fondato sull'immediatezza realistica, il cinema non può, per propria natura, esprimere il mondo della coscienza, il mondo interiore. A rileggere gli appunti di Ejženstein sul trattamento di *Una tragedia americana* non si può fare a meno di trovare estremamente ingenuo quel tentativo di tradurre in immagini il monologo interiore di Clyde. Il ricorso al simbolo e alla metafora diventa, in simili casi, un genere di manierismo dannoso, statico, anticinematografico. I film del filone Antonioni-Bergman traboccano di simboli e di metafore, cioè di espedienti della tecnica letteraria secentesca e rococò, intesi a rappresentare il mondo interiore con una arbitraria dilatazione o concentrazione di quello esterno, fisico. Il mondo moderno è malato di codesto secentismo, leopardismo, petrarchismo, cioè di quelle degenerazioni culturali in cui incorrono tutti coloro che danno troppo credito all'interiorità in epoche in cui questa è soverchiata da nuove presenze dell'oggetto e della realtà esterna. In una temperie di tipo controriformistico, come la

nostra, alligna codesta cultura epigonale, con i suoi bravi marinisti che continuano a costruire « cupole di meringhe » (2).

Con codesto discorso, tuttavia, non si vuole limitare soltanto alle « cose » la possibilità espressiva del cinema. La grande scoperta del volto umano ebbe un ruolo fondamentale. Non fu, come vorrebbe Bela Balàzs, una scoperta ideologica, bensì linguistica. Il cinema, arte narrativa, aveva trovato nel volto umano, nel suo alto grado di esprimibilità, un formidabile valore semantico. Ma, da ciò ad attribuirgli un significato soggettivizzante, corre parecchia strada. L'affermazione di Balàzs, secondo la quale « la fisionomia e la mimica sono le forme più soggettive d'espressione di cui l'uomo disponga » è corretta in sé, ma ha una vernice naturalistica e, applicata al cinema, trova la smentita nelle opere di quel cartesiano del cinematografo che è Robert Bresson. Per Bresson la mimica ha un valore triviale; l'esprimibilità del volto deve scaturire da elementi sintattici e linguistici tipicamente filmici: l'uso che egli fa di attori poco espressivi ne è la prova. D'altra parte, la forma linguistica nella quale il volto assorbe e scarica tutte le sue possibilità espressive è il primo piano; ma, in quanto elemento linguistico, è pur sempre una forma oggettiva. Ciò non esclude che esso sia stato impiegato o interpretato spesso con palese intenzione soggettiva. Sta di fatto che il più magistrale esem-

---

(2) Concordo con VITTORIO SALTINI il quale (*Il cinema della soggettività* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXV, n. 11-12, 1964) critica la maniera di esprimere filmisticamente l'interiorità con una dilatazione simbolica del reale. Il difetto è che Saltini ritiene illegittima la maniera soltanto, non la possibilità — legittima in sé — di affrontare con le immagini i problemi del mondo interiore. E aggiunge addirittura che il cinema ha scoperto legittimamente le vie dell'interiorità solo da qualche anno, con Godard e Truffaut. Il saggio di Saltini non spiega in che modo sia possibile che il cinema esprima il mondo della soggettività; *dichiara* solo che ciò è avvenuto con Godard. Ora, proprio una attenta lettura del saggio dimostra, a contrario, quanto cerco qui di sostenere: che il cinema non può esprimere alcun mondo interiore; che ogniqualvolta ha tentato di farlo si è trovato di fronte a risultati — pur validi — scarsamente cinematografici; che codesta esigenza nasce come reazione di tipo marinistico e petrarchistico a un mondo diventato preda dell'oggetto; che, di conseguenza, ogni procedimento in tal senso non può essere che simbolico e metaforico. In breve, dice Saltini, quando analizza i risultati linguistici di Godard, Truffaut, Pasolini, che codesti autori esprimono l'interiorità dei loro personaggi. Dico io, che in tanto i film di coloro sono validi in quanto esprimono, non un mondo interiore del personaggio ma, al contrario, una realtà esterna e oggettuale che — come nella poesia di Dylan Thomas — non è più sentita come *alterità* e dove il tessuto delle analogie distrugge ogni distinzione tra l'uomo e il coacervo della materia vivente.

pio di primo piano che io conosca, usato da Dreyer ne *La Passion de Jeanne d'Arc* (La passione di Giovanna d'Arco), ci racconta non già il calvario interiore e spirituale di Giovanna ma, apoditticamente, il percorso riflesso (appunto su volti) di un atto di accusa, con tutte le azioni e i fatti determinanti e concomitanti al tema del film: la libertà della fede.

Sempre con risultati oggettivistici, il *Vangelo* pasoliniano smentisce dalla prima all'ultima inquadratura qualsiasi interpretazione in chiave interiore e soggettivistica. La recitazione, il montaggio, il ritmo sottolineano la funzione epico-popolare di un'opera tutta pensata e realizzata alla luce del realismo critico (3).

Non è il caso di esaminare adesso singole opere, dato il carattere generale di questo saggio, il cui vero scopo è di natura metodologica, e che intende soltanto continuare (e rettificare) un discorso già iniziato. Vorrei pertanto avviarmi a concludere utilizzando un'osservazione presa a prestito da uno dei maggiori formalisti viventi, Viktor Sklovskij. Secondo lo studioso sovietico, i generi artistici non sono che modificazioni, elaborazioni di tipo nobile, e a livello colto, di generi inferiori e popolari; ovvero « canonizzazioni » di elementi strutturali e formali che si trovano allo stato grezzo in tipi di espressione *di consumo*. L'artista, secondo Sklovskij, è un organizzatore di materiali d'uso popolare: nel passato questo procedimento sarebbe stato inconscio, adesso conscio. Maiakovskij, Grozs, Kurt Weill ricorrono al ritaglio di giornale, alla vignetta grezza, alla « Gebrauchsmusik ». L'arte dei primitivi viene recuperata dalla pittura e scultura moderna; la musica « fauve » riecheggia nelle elaborazioni di Strawinsky e Bartok. Gli ingredienti mutano ma il criterio strutturale e organizzatore del materiale grezzo funziona sempre con il medesimo meccanismo. Anche nel cinema. Infatti, varietà di terz'ordine, circhi equestri, scene di strada, accattoni e monelli servono a Chaplin per creare capolavori. E non solo a Chaplin. In tutti i film di Godard — per restare su un autore controverso ma indicativo — il materiale utilizzato è preso spesso da oggetti di consumo della massa: copertine

---

(3) Proprio il mondo preborghese di Matteo, al quale allude Saltini nel saggio cit., nella raffigurazione allegorica di un Sud « analogo » fatta da Pasolini, esclude ogni significato soggettivizzante del film. Giustamente GUIDO FINK, in una nota al saggio di S. pubblicata su « Cinema Nuovo », n. 176, 1965, avverte che Pasolini « *accentua* l'elemento naturalistico ... a danno di quel pochissimo " movimento interno " che è pur presente nel testo ».

di « Vogue », fotografie, grafica pubblicitaria, fumetti. Godard è uno straordinario elaboratore di codesti materiali dei quali, ironicamente, sottolinea la povertà, laddove altri conferiscono loro altissime funzioni di comunicazione e formazione del gusto. Mi pare evidente che in *Alphaville* (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville) Godard ricorre splendidamente al « fumetto » come materiale da utilizzare criticamente e per scopi estetici e, in ogni caso, a un livello molto più elevato di comunicazione di quanto non lo possegga il fumetto grezzo; d'altro canto, è indubitabile che un film come *Pierrot le fou* (Il bandito delle 11) rappresenti una formidabile squalifica dei mezzi pubblicitari, che tanta saggistica prende indiscriminatamente per buoni, considerandoli oggetto di attente quanto inadeguate analisi sociologiche. Cioè, Godard utilizza ingredienti di per sé poco espressivi, oppure trasforma altrettali ingredienti, che sarebbero anch'essi poco espressivi se il concorso di una cultura, livellata e di consumo, non li elevasse a un rango di funzionalità, di volta in volta, estetica o gnoseologica. In ambedue i casi il procedimento tende a recuperare, su un piano critico e demistificante, quella zona preudoculturale che costituisce l'infrastruttura del cosiddetto senso comune d'oggi; il quale, è naturale, è assai diverso dal senso comune del passato, quanto ai contenuti, ma non certo quanto al procedimento logico di formazione. Questo effetto di recupero critico Godard lo ottiene con un mezzo potentissimo quanto semplicissimo: l'ironia. Non è mai opportuno far paragoni, ma non posso non pensare a Musil che in « Der Mann ohne Eigenschaften » si serve appunto dell'ironia come cartina rivelatrice della falsità e ambiguità delle opinioni, dei valori, delle *qualità* correnti e di consumo.

Ora, ferma restando qualsiasi posizione soggettivistica, che ognuno a suo modo potrà sostenere come tipica del cinema d'oggi, mi pare addirittura azzardato, e immotivato, sostenere (4) una posizione soggettivistica adducendo come campione l'opera di Godard la quale, s'è visto testé, è quanto di più oggettivistico, distaccato e formalistico sia dato di osservare nel cinema contemporaneo. Purtroppo l'arte del film, scivolando sulla via, seducente ma insidiosa, della soggettività rischia di diventare un'arte per pochi o, quel ch'è peggio, una forma di onanismo sublimata. Non è escluso che il cinema si trasformi di fatto in un esercizio oligarchico. Basta prendere in mano qualsiasi

(4) Come sostiene Saltini.

mediocre manuale di storia della musica per accorgersi che il melodramma, diventato spettacolo plateale nell'Ottocento, si è ridotto oggi a spettacolo di élite. Il cinema può seguire la stessa sorte, ma avrà in tal caso decretato il suo snaturamento. Vorrei che, di queste note assai rapide ma sistematiche, la critica italiana tenesse un po' conto, per orientarsi in una selva di definizioni non giustificate e inesatte, per chiarire a sé stessa molti problemi insoluti di metodo, insomma per non limitarsi a descrivere ma a giudicare.

Un'immagine tragicomica dell'ipocrisia

colloquio con PIETRO GERMI

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Nel ciclo dei nostri incontri, ho il piacere di presentarvi Pietro Germi, il quale non è certo « nuovo » al Centro Sperimentale; anni or sono facemmo una sua retrospettiva completa, avemmo un incontro in occasione dell'*Uomo di paglia, *poi ci ha presentato successivamente* Divorzio all'italiana *e oggi siamo qui per discutere* Signore e signori. *Vi invito ad una discussione, come al solito, franca e leale, e vi avverto che Germi ha una spada molto appuntita ...*

R.: Dovrei avere uno scudo, semmai, e non una spada.

D. (FIORAVANTI): *Uno scudo, anche. Germi si difende ed attacca, naturalmente con grande amore verso di voi, verso il cinema. Non ho bisogno di dirvi chi è Germi perché farei veramente un torto alla vostra preparazione comunque, vi dico soltanto che è uno dei registi che più fa onore al cinema italiano per l'impegno, per la continuità di clima, di stile, per la sincerità dei sentimenti, della sua morale interiore, della sua ideologia, per l'impegno che porta nel cinema; io credo che Germi sia veramente l'espressione del cineasta puro, quello che non cerca compromessi. Naturalmente, di tutte le opere di ogni artista, è possibile a distanza descrivere la parabola e quindi anche nell'opera di Germi è possibile ricostruire questo « iter » che si caratterizza proprio per costanza di intenti e di sincerità. Ringrazio Germi anche a vostro nome e gli dò la parola pregandolo di volerci dire qualcosa sul film.*

R.: Io non so cosa dire: dovrebbero essere loro a pormi delle questioni, o a fare delle osservazioni, o a farmi delle accuse, degli elogi: quello che merito, insomma.

D. (FIORAVANTI): *Tanto per avviare il discorso, vuoi dirci perché questa volta hai ambientato il tuo film nel Veneto visto che, come tutti sanno, una delle regioni che finora più ti ha interessato è la Sicilia?*

R.: Le ragioni della scelta sono molto vaghe. Innanzi tutto, c'è una sazietà: dopo 5 o 6 film fatti in Sicilia si dice « basta, an-

diamo al nord » e andando al nord ci si chiede « dove vado? in Lombardia, in Piemonte, in Veneto, in Toscana? ». Il Veneto mi ha attratto più delle altre regioni per una sua gradevolezza che è data forse dal dialetto, che è uno dei più spiritosi, dei più morbidi, dei più civili, o forse dal particolare carattere degli abitanti così bizzarri, estrosi, matti, divertenti. Siccome il film è una rappresentazione tragicomica, farsesca e satirica di certi rapporti, di cui una caratteristica fondamentale è l'ipocrisia, nel Veneto sono abbastanza ipocriti; dico questo senza accusa perché l'ipocrisia è una forma di convivenza, è un cemento sociale, forse necessario ad una convivenza civile; se gli uomini dicessero sempre la verità si scannerebbero. Il Veneto, quindi, è una regione molto civile, con una lunga tradizione di unità anche politica, la più antica d'Italia, è una delle più antiche d'Europa, è una società ben costituita, una società formata, una società soddisfatta, contenta di se stessa e che rispetta molto le forme perché le forme sono necessarie alla convivenza. Questi sono quindi i motivi per cui forse si prestava più di un'altra regione. Poi c'è del buon vino, si mangia bene: i motivi non sono poi mica così trascendentali.

D. (FIORAVANTI): *La scelta del Veneto può far anche pensare ad un motivo che certamente avrete tenuto presente: la presenza del clero. Nel Veneto il clero è certamente molto più attivo ed entra nelle case più che in altre regioni, fa parte proprio della vita.*

R.: Sì, anche questo; cosa, d'altronde, che fa parte dell'ipocrisia perché il clero non significa religiosità, in realtà il Veneto credo che sia una delle regioni meno religiose d'Italia, dove la società è più epidermica ed infatti lì il clero fa parte delle autorità costituite, fa parte di una tradizione che va conservata in quanto, a volte, contribuisce alla stabilità; il vescovo lì è una specie di ufficiale di stato civile a cui si ricorre per dirimere vertenze: è un'autorità. C'è un po' il pericolo in tutta Italia che il clero faccia parte delle autorità, il che io trovo sacrilego e offensivo proprio del mio spirito religioso perché la Chiesa non dovrebbe mai mescolarsi con le autorità, e lì, invece lo fa più che altrove e ciò rientra sempre in quel quadro di ipocrisia che è uno dei temi del film.

D. (ANTONIO PELLERITI, allievo di Direzione di produzione II anno): *Ha letto la recensione di Enzo Biagi apparsa sull'« Europeo »? Biagi, dopo essersi pronunziato favorevolmente sul suo ultimo film, dice: « Tutti, uomini e donne, nel film di Germi si equivalgono, non c'è nella commedia neppure un*

giusto. Questo è un difetto che rende inattendibile e fazioso il pessimismo di Germi ». Ritiene esatte queste critiche?

R.: Penso di no, perché un film non è una rappresentazione totale della realtà, un film è sempre un'opera faziosa e parte da un principio, vuole dire una certa cosa e quindi sceglie gli elementi che servono a dire quella cosa. Due personaggi positivi ci sono: quelli di Visigato e della cassiera del bar che per combinazione sono due adulteri, il che potrebbe riferirsi all'altro mio « pallino »: quello di combattere una indiretta e vaga campagna a favore del divorzio che io credo sia assolutamente necessario a una società civile. Quindi due personaggi positivi ci sono. Per il resto è vero. È vero che c'è un cumulo di personaggi tutti più o meno negativi, in una città di 80 mila abitanti è chiaro che ci saranno anche dei santi, ma a me non interessavano per la specifica tesi del film, né io voglio dire — né mi sembra lo dica il film — che tutta la città è lì. Se il film seriosamente partisse dicendo: e adesso vi descrivo vizi e difetti di una città avrebbe ragione il Biagi, ma il film non mi pare che abbia questa seriosità. Può darsi che il complesso del film dia questa sensazione di presumere, di rappresentare totalmente una realtà e in tal caso avrebbe ragione il Biagi, ma io non mi proponevo questo.

D. (Pelleriti): *Ora vorrei esprimerle un mio giudizio personale sulla scelta delle attrici: io avrei visto come cassiera del bar la Beba Loncar e la Lisi come moglie del medico, cioè una inversione delle parti.*

R.: Non mi pare, perché la Beba Loncar è più frivola, la Lisi ha una certa durezza e volitività che, nella fattispecie, diventano funzionali in un personaggio che bene o male sa quello che vuole, affronta certe situazioni ed ha una coerenza di comportamento, mentre la Beba Loncar mi pare che stia benissimo in questo personaggio di oca svanita e infida. Comunque può darsi, tutti possiamo sbagliare.

D. (Emidio Greco, allievo di Regia II anno): *Degli ultimi tre film:* Divorzio all'italiana, Sedotta e abbandonata *e* Signore e signori *quest'ultimo mi sembra il più debole. È presumibile che nelle sue intenzioni, ci sia una satira di costume ma mi sembra che nel fatto il film, come scelta di ambienti sociali, rimanga a metà strada. Voglio dire che mentre* Divorzio all'italiana *e* Sedotta e abbandonata *rendevano un ambiente al limite,* Signore e signori *sceglie il ceto medio-borghese creando dei personaggi che non sono a livello dell'esasperazione, per cui risulta meno graffiante degli altri. Ad una critica della borghesia del nord, forse sarebbe stata più utile, per esempio, l'alta borghesia piemontese o lombarda dove a un certo momento, proprio per il fatto che*

l'ambiente è portato al limite, c'è una punta massima di accettazione di questi comportamenti ipocriti, convenzionali, falsati; proprio a quel livello la critica sarebbe stata più graffiante. Lei non è d'accordo?

R.: Rappresentare l'alta borghesia avrebbe mostrato una realtà di interesse più particolare, meno convenzionale, mentre la media borghesia ha costumi che interessano una massa di persone più vasta, e che tende sempre più a dilatarsi; la società moderna tende fatalmente a rendere tutti borghesi ed è un gran bene. Oso dire che lo scopo di ogni progresso sociale è di ridurre tutte le categorie sociali a questo livello di borghesia; lo scopo del socialismo non è altro che di trasformare i proletari in borghesi e infatti ci stanno riuscendo per cui si ripropongono tutti i problemi tipici della borghesia. Lei dice: sono dei personaggi non spinti al limite, quindi meno « graffianti », come dice lei, con una parola che odio perché è un neologismo snobistico, intellettualistico, che adoperano tutti i critici e che io aborro e non adopererei mai, anzi, se dovessi fare un film che satireggia gli intellettuali farei dire sempre « graffiante », quindi lei non lo dica. Comunque, può darsi che sia meno graffiante, ma questo fa parte della morbidezza tipica di quel ceto: è la borghesia, il benessere, tutto si ammorbidisce. È chiaro che i caratteri hanno meno rilievo, sono più amalgamati e ciò mi pare che corrisponda alla realtà che ho constatato sul posto: tutti sono un po' matti, tutti un po' bizzarri, tutti un po' ipocriti, tutti un po' libertini, tutti un po' religiosi, tutti un po' di tutto, ma non c'è quasi nessuno che sia molto di qualcosa. E questo è tipico di quel livellamento dei caratteri che proviene dal progresso, dal benessere, dalla usura di quella che abitualmente si chiama la civiltà.

D. (ALBERTO SEVERI, allievo di Regia II anno): *L'impressione che ho avuto dopo aver visto questo film è stata particolare: mi sono divertito molto vedendolo, però ho avuto la sensazione che questo divertimento alla fine, fatto il bilancio, fosse un po' grasso. Mi pare che da* Divorzio all'italiana *in poi si sia messo particolarmente in evidenza l'elemento divertimento, cioè scattano tante « gags », che mi sembra siano troppe, a volte anche gratuite. Questa ricerca continua del divertimento mi pare sacrifichi a volte proprio l'analisi più precisa, più rigorosa ed anche più amara — e quindi più approfondita — del costume tipico di queste persone, nonché la loro natura e la loro geografia interiore. Tra l'altro mi pare che l'esigenza di scegliere la Lisi sia stata dettata dalla « cassetta », poiché sembra strano che in questo ambiente patologico, ipocrita, in cui ogni volta che si vede una donna le si salta addosso, o la si guarda con una particolare libidine tutta cattolica, tutta compressa, quando poi si tratta della Virna Lisi, questo meccanismo non scatti.*

D. (Fioravanti): *Puoi citare qualche circostanza che illustri la prima parte della tua osservazione?*

D. (Severi): *Di interessante c'è questo modo incalzante di correre dietro ai personaggi, di vederli, di darci delle battute, ma mi sembra che si abbondi troppo in battute che vogliono far ridere a tutti i costi; a mio parere, una maggiore stringatezza avrebbe piuttosto favorito la riuscita del film.*

R.: Non le dò torto, posso avere un dissidio di principio. La sua osservazione non è che sia nuova, mi è stata fatta da molti, specialmente sui giornali. È un po' di moda oggi arricciare il naso di fronte a una cosa che diverte, sembra che il dovere di un vero artista, scusate la parola, sia quello di annoiare e infatti vediamo che, in genere, le cose noiese sono quelle che vincono i premi ai festival. Le cose che non raccontano niente se non con un ritmo esasperantemente lungo assumendo un aspetto di grande purezza, mi trovano violentemente polemico. Non cerco i fatti, cerco i fattacci, è vero, perché penso che soprattutto si debba divertire, si ha un sacrosanto dovere di divertire facendo il cinema che è una cosa che costa soldi e che quindi è un prodotto che deve essere capito da una quantità enorme di spettatori; se uno vuole annoiare deve scrivere dei libri che non costano niente salvo l'inchiostro e la carta, deve fare dei quadri che costano molto poco, ma non deve fare dei film perché è immorale: questa è la natura del cinema. Uno può fare le cose bene o male, belle o brutte, ma entro dei limiti; ogni forma di espressione ha i suoi limiti e le sue necessità. Se si dice a un pittore di fare una Madonna in un determinato spazio, il pittore è costretto a mantenersi entro quei limiti. Alla stessa stregua, i limiti del cinema consistono nel fare una cosa che deve essere vista da milioni di persone, e sarebbe immorale fare del cinema che sia destinato soltanto a poche migliaia di persone, profondamente immorale. Quindi, non sono d'accordo. Forse è per questo che Charlie Chaplin non ha mai vinto un Oscar, in fondo perché faceva ridere, e prendeva anche le torte in faccia; così come le tragedie di Shakespeare non erano in fondo che dei « fattacci ». C'è un dissidio proprio fondamentale — non dico « di fondo » che è un'altra espressione come « graffiante » — un dissidio sostanziale: io sono convinto che bisogna divertire, bisogna soltanto vedere se il divertimento è ottenuto con mezzi di buon gusto o di cattivo gusto. Può anche darsi che ci abbia dato dentro qualche volta, non lo nego, ma le cose grasse non sono anche sane, non fanno anche parte di una certa vitalità? Le epoche vive erano sboc-

cate, erano piene di parolacce, veda Shakespeare, perfino Dante, quindi eludere e ammorbidire queste cose diventa una forma di ipocrisia.

Per quanto riguarda la Lisi, devo dire che nessuno me l'ha imposta, mi è sembrato che andasse bene. Lei dice: « esigenza di cassetta », ma è giusto. Se si pensa che la Lisi possa far guadagnare due lire di più, si deve prendere la Lisi. Mi sa dire perché uno non deve prendere la Lisi? Per incassare due lire di meno? Non capisco. L'unica cosa che lei può dirmi è se la Lisi va bene o no in quel ruolo, se recita più o meno bene, ma supponendo che la Lisi sia un richiamo sul pubblico, che sia un elemento per far andare quei milioni di persone al cinema — che ci devono sacrosantamente andare — il fatto di prendere la Lisi basta a giustificarlo.

D. (SEVERI): *La sua vivacità polemica mi ha affascinato, però non mi ha convinto. A mio parere, il discorso che lei ha fatto sul far ridere può anche essere abbastanza giusto. Oggi, cioè, o si fa del cinema anche a costo di essere noiosi, seri e sopportando quindi tutti i rischi, oppure si cerca di far divertire ad alto livello. Però io mi rifaccio — senza volerlo e forse sbagliando — ad una sua esperienza precedente che è* Divorzio all'italiana *che è pure un'opera che ha fatto ridere milioni di spettatori e nella quale i personaggi erano sbalzati con una evidenza non certamente minore, ma che non diventavano mai grossolani e non perdevano mai la loro struttura.*

R.: Guardi che le cose allontanandosi nel tempo si sfumano ...

D. (SEVERI): *Ma io l'ho rivisto, l'ho rivisto molte volte.*

R.: Ma guardi che anche lì c'è il vecchio che tocca il sedere alla serva, si parla di piedi, si parla di sudore, ci sono tutti gli elementi di una casa siciliana puzzolente, c'è la latrina, la catena del cesso, il « Giornale di Sicilia » infilato nel chiodo a mo' di carta igienica. In un altro clima, in un altro ambiente, quindi con altri colori, ci sono tutte le sacrosante cose che fanno parte della realtà perché la realtà è piena di cose volgari che, con il dovuto garbo, bisogna rappresentare. Può darsi pure che in questo ultimo film ci sia qualcosa di troppo, non pretendo mica che sia perfetto.

D. (SEVERI): *Però come mai è giunto a questa constatazione che bisogna far divertire, dopo aver fatto per 20 anni un cinema diverso come* L'uomo di paglia, Il ferroviere, *ecc.?*

R.: Infatti, io mi sono proposto di far divertire. Divertire non significa soltanto far ridere, ma far ridere o far piangere o emozionare o tenere sospesi col fiato in gola; tutto ciò è divertire, cioè interessare, appassionare il pubblico a ciò che si racconta, quindi, io ho sempre cercato di far divertire e quando non ci sono riuscito, l'ho sentito dentro di me come un rimorso. *L'uomo di paglia,* che non ha fatto soldi, è una colpa di cui mi pento perché un film deve far soldi; se non li fa ci deve essere un motivo, c'è un difetto, una colpa che non so quale sia, forse un'eccessiva compiacenza, una lentezza che diventa greve, una monotonia di tema, di motivi, la mancanza della varietà degli elementi — che poi fa parte della realtà perché la vita è estremamente varia —, l'appuntarsi su un unico tema per cui tutto diventa grigio o monotono. Non so, ma sicuramente un difetto c'è perché io faccio i film per parlare a milioni di persone, se le persone non vanno a vedere il film, vuol dire che il mio discorso non è persuasivo, ma sempre io mi sono proposto di far divertire; da *In nome della legge* a *Il cammino della speranza.* Non volevo divertire con *Il cammino della speranza*? Volevo commuovere e commuovere è una forma di divertimento. Lei può dirmi: ma perché prima voleva interessare su dei toni drammatici, psicologici, etico-sociali e adesso invece vuole interessare facendo ridere? Perché mi sono seccato di fare una cosa e ne voglio fare un'altra, perché si cambia, perché è bello fare esperienze nuove, perché rifiuto di fossilizzarmi in una maniera. Ora già penso di fare qualcosa di diverso e spero di riuscirci: mi piace cambiare, cosa di cui mi accusano i critici; infatti mi accusano di eclettismo come se l'eclettismo fosse un difetto: eclettismo significa che la mia natura è ricca e i miei interessi sono molteplici, significa che non sono un maniaco. Quelli che fanno sempre lo stesso film sono dei matti. Ma non si annoiano?

D. (MAXIM GHENOV, allievo bulgaro di Regia II anno): *Non sono italiano e vorrei dire qualcosa che fa impressione a me. Non ho letto le critiche che fanno i giornalisti in Italia, però a me quest'ultimo film piace più di tutti gli altri suoi film. È un ritratto piuttosto collettivo: due categorie di gente, da una parte ci sono gli uomini e dall'altra le donne, i rapporti tra gli uomini e le donne: 3 episodi molto divertenti, molto interessanti. L'unica cosa che invece non mi piace in* Divorzio all'italiana *e in* Sedotta e abbandonata *è che i parenti, i membri di una famiglia entrano in rapporti così particolari, forse la religione cattolica li accetta, ma io sono ortodosso e in* Sedotta e abbandonata *un ragazzo entra in rapporti con due sorelle, nell'altro film* Divorzio all'italiana *entra in rapporti con la cugina: queste sono cose legate alla drammaturgia italiana.*

R.: Ma lei non le accetta moralisticamente? Perché da noi è vietato dalla legge e per sposare un cugino occorre una dispensa?

D. (GHENOV): *Io credo che un film che si fa per molta gente, come ha detto lei, vanno a vederlo anche le madri con i loro bambini o le nonne con i nipotini i quali potrebbero rimanere suggestionati.*

R.: Ma i bambini non ci vanno perché i miei film sono vietati ai minori di 18 anni. *Sedotta e abbandonata*, *Divorzio all'italiana* e *Signore e signori* sono vietati ai minori di 18 anni.

D. (GHENOV): *Così dovrebbe essere, invece ci vanno lo stesso.*

R.: No, non è vero. È giusto che siano vietati, però è anche giusto che non faccia dei film per quelli che hanno più di 18 anni. Se si fa un film con delle cose scabrose, che devono essere capite, sarà vietato naturalmente ai minori di 18 anni, il che costituisce anche un danno economico, invece, volendo far andare i bambini al cinema, si fa un altro tipo di film: è una limitazione che però tutela anche una certa libertà ed è giustissima.

D. (GHENOV): *Però noi siamo giovani specialisti e dobbiamo entrare nel cinema su varie strade e alcuni di noi scrivono sceneggiature, altri no. Quando entriamo in rapporto l'uno con l'altro, con gente differente che deve accettare questa cosa, mi dicono che non ci sono i personaggi, vogliono 2-3-4-5-6 personaggi, un altro crea una sceneggiatura un po' informativa dove si cambia un ambiente con un secondo, terzo, quarto, ecc.; in questo caso non si può creare un personaggio vero come è nella drammaturgia. Il cinema esiste da più di 50 anni e io vorrei conoscere una sua opinione.*

R.: Non ho capito.

D. (GHENOV): *Vorrei conoscere la sua opinione su un argomento che mi interessa molto: in un film, non in un dramma o in un romanzo, il regista o lo sceneggiatore crea un certo numero di personaggi, che non può poi sviluppare come si sviluppano in un dramma. Perché?*

R.: Perché non li può sviluppare? Anzi, li deve sviluppare, se non lo fa, è colpa sua. Nel dramma è tutto affidato alle parole, nel cinema invece si rappresentano i personaggi sia con le parole che con le immagini, con i particolari, con una infinità di altri mezzi, anzi, io direi che si sviluppano meglio nel cinema. Il cinema dà una rappresentazione della realtà enormemente più approfondita.

D. (GHENOV): *Una domanda tecnica: in molti paesi la dissolvenza è stata abbandonata come una cosa vecchia, e si cercano diversi mezzi espressivi per legare una sequenza all'altra. Lei può prevedere per esempio che cosa accadrà in avvenire?*

R.: Non lo so. In genere, si tende sempre ad una maggiore rapidità e fluidità di linguaggio. Abituandosi il pubblico al racconto per immagini, si è naturalmente constatato che certe dissolvenze erano inutili, e che, attaccando una sequenza all'altra su certe particolari immagini ed effetti o battute, c'era un passaggio di tempo. Era chiarissimo, quindi, che la dissolvenza era una cosa superflua, ma in certi casi è necessaria. Io non l'ho abbandonata del tutto, la uso meno di prima, ma ogni tanto la adopero.

D. (DOMENICO D'ALESSANDRIA, allievo di Regia I anno): *Nel film ci sono alcune cose che a me sono piaciute moltissimo, e altre meno. Ad esempio, quando il medico e l'amico « rompiballe » si allontanano c'è uno zoom all'indietro, che è molto bello mentre poi, invece, il quadro comincia a girare e trovo che diventi di dubbio gusto, per il mio gusto. Lo stesso avviene per il momento successivo quando, cioè, termina l'episodio del ragioniere Visigato e il quadro comincia a girare di nuovo mentre, per esempio, prima, il momento in cui il Visigato cade sul telone e viene portato via, è girato veramente in maniera molto efficace e si sente che c'è qualcosa al di là dell'immagine. Quindi, il materiale per fare una cosa buona ci sarebbe stato mentre un difetto si potrebbe ritrovare nel fatto di aver centrato l'attenzione su 3 episodi diversi: quello dell'adulterio mascherato, quello del ragionier Visigato e la cassiera e, in fine, quello della ragazza col tubo. Lavorando invece un po' più attentamente la sceneggiatura, si poteva mantenere il primo e il terzo episodio di contorno a quello centrale che è più umano, più drammatico ed è quello in cui si intuisce una posizione del regista nei confronti delle ipocrisie; e, quindi, svolgere tutto su un piano di narrazione più lineare, più composto, come già aveva fatto in altri film, ad esempio:* Divorzio all'italiana, *in cui c'era una storia che riprendeva tanti episodi marginali e interessanti da vedere.*

R.: Io sono partito proprio per fare una storia in 3 atti, 3 racconti in un certo ambiente. Ho voluto fare questo; non trovo una risposta. Sono partito con l'idea di raccontare 3 avventure di un certo gruppo di personaggi. Non le piace?

D. (D'ALESSANDRIA): *Mi dispiace che non mi sia piaciuto tanto.*

D. (FIORAVANTI): *Se non mi sbaglio, D'Alessandria, lei dice questo: l'episodio centrale avrebbe potuto costituire il perno attorno al quale potevano lo stesso vivere anche gli altri episodi.*

R.: Ma non era possibile. Sono tre storie che non hanno nessun rapporto.

(D'ALESSANDRIA): *Ma proprio questo è il male. Ad un certo punto si perde la storia di Visigato e la cassiera e si passa alle altre.*

R.: Ma non è che si perda: è finita.

(D'ALESSANDRIA): *Ma allora il film viene a perdere un carattere unitario.*

R.: C'è l'unità dell'ambiente, dei personaggi; sono tre avventure delle stesse persone a descrivere un certo ambiente, persone, che, alla fine, affluiscono tutte in piazza.

(D'ALESSANDRIA): *Proprio questo è troppo facile. Si dice: queste persone vivono e allora vediamole adesso qui in piazza. Si risente anche un po' il clima di film precedenti, una visione dei personaggi che rientrano tutti quanti insieme in scena.*

R.: Rientrano in scena perché tutto è passato; c'è stato uno scandalo, poi è stato soffocato, e tutti tranquilli e beati ricominciano scambiandosi le parti.

D. (UGO ADINOLFI, allievo di Recitazione II anno): *Io ho avuto una polemica piuttosto ampia con alcuni colleghi su questo film, specialmente con quelli che si dànno delle arie da intellettuali, perché li ho visti ridere e divertirsi moltissimo in sala di proiezione e poi alla fine hanno dichiarato che non è un bel film; al che io ho chiesto loro: vi siete divertiti, avete riso a crepapelle e poi alla fine dite che è un brutto film, perché? Me lo sapete spiegare? Hanno trovato delle ragioni che a me non sembrano affatto plausibili con dei termini un po' grossi, forse per me, come il « graffiante » di Greco, ecc. Ora vorrei che lei mi chiarisse una cosa circa il personaggio di Virna Lisi. Non discuto la presenza di questa attrice nel film, ma il doppiaggio. Essendo la Lisi uno dei personaggi positivi, il doppiaggio mi sembra un po' caratteristico della donna stupidina, ochetta, mentre la Lisi in questo film è una donna intelligente.*

R.: Si, è intelligente, ma è una che vive nei fumetti.

D. (ADINOLFI): *Ma lei per la prima volta si innamora veramente, mentre in passato ha avuto una vita corrotta.*

R.: Una vita corrotta! Non esageriamo! Si era data da fare, ecco tutto.

D. (ADINOLFI): *Comunque, avevo avuto l'impressione che il doppiaggio non corrispondesse al personaggio. Un'altra cosa: l'aspetto esteriore del contadino stona un po' con il fatto che si sia poi divertito con la « signora »: l'avrei visto fisicamente più piacevole.*

R.: Lì c'è un gusto un po' ruzantesco e grasso.

D. (GIUSEPPE BELLACCA, allievo di Regia I anno): *La discussione si sta animando e vorrei farle una domanda di carattere personale: come le è venuta l'idea di fare un direttore di banca che muta atteggiamenti con tanta rapidità e che risulta, secondo me, estremamente divertente?*

R.: Dall'esperienza. Io ho conosciuto uno che era proprio così. Un giorno costui, pensando che io fossi comunista, mi dice: « Hai visto questi democristiani? Sono una cosa ... non se ne può più, non se ne può più, hanno ragione i comunisti ». Io gli risposi: « No, guarda, a me i comunisti proprio non vanno ». « Appunto — replicò — appunto, sono una cosa che non si può più tollerare ». Questa cosa naturalmente mi è rimasta impressa.

D. (ANGELA BARCELLA, allieva di Ripresa cinematografica II anno): *Vorrei rifarmi a quello che lei ha risposto prima all'amico Severi parlando di moralità e immoralità che può emergere nel fare un film che non piace e non incontra il gusto del pubblico e vorrei chiederle questo: mi pare che ciò naturalmente riguardi la moralità del regista; è il regista che realizza una sceneggiatura, un soggetto, e che si impegna con la produzione, con se stesso, a portarlo al successo, a farlo arrivare. Ora, dal momento che lei, mi pare, scrive anche, o collabora alla stesura dei soggetti e delle sceneggiature, fa cioè la parte dell'autore, vorrei sapere se in lei c'è un conflitto fra la sua posizione di autore, per il quale la moralità dovrebbe essere diversa, cioè non quella di far arrivare la cosa comunque, ma di far arrivare qualcosa che ci preme, come avviene per l'autore o per lo scrittore o per il pittore e quindi anche per colui che scrive una sceneggiatura o un soggetto. Il problema non è tanto far arrivare comunque, qualsiasi cosa quanto di far arrivare qualcosa di preciso. Lei, cioè, non trova una frattura fra la sua posizione di autore e quella di realizzatore?*

R.: Certo che c'è una frattura, come c'è una frattura nel pittore che deve dipingere una Madonna in un dato spazio. C'è frattura perché egli si deve muovere entro dei limiti, poi magari questi limiti lo aiutano a trovare la forma, perché i limiti aiutano ad esprimersi, la libertà indiscriminata ci disperde.

D. (BARCELLA): *Tengo a sottolineare un'impressione riportata da quello che lei ha detto e cioè penso che lei ponga troppo l'accento sull'aspetto « realizzazione », sull'aspetto « regia ».*

R.: Ma il soggetto si scrive per essere realizzato, non è un'opera letteraria. Il soggetto si scrive quando lo si pensa, poi sarà girato.

D. (BARCELLA): *Allora lei non vede la differenza fra un autore cinematografico e un regista cinematografico. Le faccio un esempio banale: quando prima si parlava di divertimento io ho pensato ad un film,* Le vacanze del signor Hulot, *che per me è una fonte di divertimento continuo, e mi sembra invece che quando questo film uscì non ebbe successo. Credo poi che sia stato rilanciato più volte e a tutt'oggi non so — questo lo sapranno i produttori — se è un film che si può considerare riuscito o no. Anche il precedente film di Tati* Jour de fête *(Giorno di festa), mi pare che non abbia avuto un buon successo mentre era un buon film. Tuttavia io non mi sento per questo di contestare a Tati d'aver fatto un film del genere; anzi, lo ringrazio di averlo fatto.*

R.: Se il film è riuscito a far ridere lei e non quei milioni di persone che dovevano ridere, un motivo ci deve essere. Si deve analizzare, cercare questo motivo. Evidentemente c'è una certa rarefazione in quel tipo di umorismo che non lo rende di difficile accettazione. Io credo che veramente in quel film ci sia un difetto e le dirò che a me personalmente piace, mi fa ridere un po' ma non ridere come un matto come capita a lei. Forse io sono un po' più semplice, più primitivo, meno intelligente, ma c'è qualcosa che mi rimane lì a mezz'aria, c'è sempre il sospetto di un sottinteso intellettuale sotto che mi raggela. È probabile che questo sia ciò che non determina il successo popolare di questi film, che viceversa, per la materia che trattano piena di gags, di trovate, di personaggi, successo dovrebbero avere. *Monsieur Hulot* insomma, è un film intellettuale.

D. (BARCELLA): *Si rivolge all'intelletto, muove i congegni cerebrali, ma mi pare educativamente positivo.*

R. Si, è positivo. Può essere positivo anche perché stimola delle idee, ne fa nascere delle altre, però perché Chaplin invece ha successo?

D. (BARCELLA): *Se mi permette un'opinione personalissima, penso che abbia successo per quel patetismo che secondo me è la parte più debole dei suoi film; e che manca in certe sue vecchie comiche che sono tutte taglienti, tutte cattive nelle quali il patetismo è fatto al massimo sugli animali, con il cane che arraffa la salsiccia, e diventa, cioè, un problema canino, non umano, e quindi accettabile. Ora vorrei farmi chiarire da lei un'ultima cosa: mi pare che lei non dia nessun peso all'elemento « tempo » per un film, cioè, per lei — se non ho capito male — un film deve aver successo subito, deve funzionare subito, lei non gli lascia 20 anni, 50 anni, lo considera una opera assolutamente caduca.*

R.: No, non gli lascio tempo perché fra 50 anni non esiste più, esiste qui, nella Cineteca, probabilmente tarlato. Questo fa parte dei limiti del cinema entro i quali bisogna sapersi esprimere. E poi un film è legato al costume, i personaggi cambiano modo di vestire; un film di 10 anni fa oggi già sembra vecchio per cui può anche essere interessantissimo, ma per una minoranza, e non si può propinarlo nei cinema alla gente alla quale ci dobbiamo rivolgere e dalla quale dobbiamo essere ascoltati.

D. (BARCELLA): *Quindi, lei apparenta il film molto più al settimanale che al romanzo, cioè alla cosa che ha un suo tempo e che quando ha perso di attualità resta nella biblioteca, resta nell'archivio annata 19 ... ecc. e basta. Questa è una cosa che si può accettare, ma anche discutere. Mi pare che per lei un film debba funzionare subito, non gli dà appello, deve piacere subito al pubblico.*

R.: Le cose fatte oggi devono piacere al pubblico di oggi, perché dobbiamo parlare ai posteri? Tutti hanno parlato per il pubblico del loro tempo, poi, se si trattava di opere valide, restavano anche nel futuro, ma purtroppo, il cinema ha, tra i suoi limiti, la precarietà della materia, della concretezza delle immagini, costumi che invecchiano, per cui invecchia perlomeno nel suo aspetto più immediato, più popolare; sul piano dell'espressione può non invecchiare, ci sono dei film che non invecchieranno mai, che hanno un valore, però non sono più un discorso rivolto a tutti, stanno in cineteca. Invece, un film è un libro che deve andare nelle edicole delle stazioni, questa è la sua natura, non l'ho inventato io, dipende dal fatto che costa del denaro e allora se vogliamo la libertà di parlare per i posteri inventiamo la maniera di fare i film senza spendere danaro, oppure, istituiamo un ente che finanzi i film per i posteri, ma io diffiderei molto di questo ente perché sarebbe un ente pubblico, non potrebbe essere che un ente pubblico, e allora, probabilmente nascerebbero molti guai.

D. (MARIA ROSADA): *Molti allievi desidererebbero sapere qual'è il suo metodo, tanto personale, di condurre gli attori fin da quando li sceglie, da quando li scruta, li osserva, prima di metterli sotto contratto.*

R.: Non c'è un metodo. Il metodo consiste proprio nell'assoluta mancanza di metodo, bisogna adattare il metodo ad ogni singola persona. Il problema consiste nel capire che cosa è un attore, quale è la sua natura e quindi come va trattato. C'è quello a cui bisogna

dire molte cose e quello a cui non bisogna dire niente; quello a cui bisogna suggerire con un gesto o con dei lunghi discorsi; c'è quello che bisogna violentare e quello che bisogna trattare con le piume; non c'è assolutamente una regola e i metodi sono così differenti come sono differenti gli uomini l'uno dall'altro e la difficoltà consiste appunto nel capire come sono gli attori, però per capirli non c'è un segreto.

D. (GIULIANO GRASSELLI, allievo di Ripresa cinematografica II anno): *Sono contento di aver trovato una persona che parla, finalmente, concretamente; comunque, la mia è solo una domanda tecnica: lei ha girato a Treviso e tutti gli interni dal vero: vorrei sapere le difficoltà che ha ha avuto nel girare in interno.*

R.: Nessuna.

D. (CARLO NEBIOLO): *Grasselli voleva chiederti questo: data la necessità di girare in ambienti dal vero, quale tipo di macchina hai adoperato?*

R.: L'Arriflex.

D. (ROSADA): *Naturalmente adoperò l'Arriflex anche in* Il cammino della *speranza.*

R.: No, allora no. Allora adoperai la Minisol pari alla Debrié, forse perché allora l'Arriflex poteva avere dei difetti oppure non c'era ancora questa agilità di punto di vista di fronte ai fatti ...

D. (ROSADA): *Eppure nel* Cammino della speranza *c'erano delle inquadrature che sono di grande profondità, con movimenti di macchina che lasciano supporre l'impiego di una vasta attrezzatura e di carrelli.*

R.: Non c'era niente, c'erano solo 20 metri di carrello e basta, tutto normale.

D. (NEBIOLO): *Noto in questo tuo più recente film un uso molto intelligente di zoom, il cui impiego non si avverte mai, mentre in altri film si vede chiaramente. Vorrei sapere se questo impiego di zoom l'hai indicato, l'hai controllato tu scrupolosamente?*

R.: Si, lo indicavo, lo controllavo nelle prove. Poi, tra 3 o 4 prendevo il migliore. Ci vuole sempre uno stimolo all'impiego dello zoom, se si adopera lo zoom quando uno si alza o quando uno fa un

certo movimento, non si avverte, diventa un carrello fluido; lo zoom sulla immagine fissa, invece, diventa molto sensibile e poi può essere anche giusto, può essere un effetto insomma.

D. (FAUSTO MONTESANTI): *Riferendomi a quanto si era detto all'inizio della conversazione sulla scelta della località, vorrei sapere se la località è stata scelta dopo il soggetto oppure viceversa; se il soggetto, cioè, a un certo momento si è basato su elementi della cronaca, su fatti già annotati che si riferivano proprio all'Italia settentrionale, ecc. Comunque vorrei che Germi, tanto per far parlare lui e anche per evitare che la conversazione diventi una sorta di attacchi continui dai quali Germi deve — non so perché — difendersi, ci rivelasse qualcosa di utile, cioè ad esempio la storia segreta del film, come gli è nato in testa, se c'è stato un primo nucleo, se c'era solo una storia e poi a un certo momento ha preferito farne tre. Una storia, cioè, del film dalla sua prima idea.*

R.: Mi riesce difficile perché non si sa mai come nascano le idee. Come ho già accennato, la prima cosa è stata quella di dire: « Basta con la Sicilia, andiamo un po' al nord ». Poi c'era Vincenzoni che è veneto e quindi raccontava certi fatti che non hanno niente a che vedere col film, ma che rappresentavano un certo costume che del resto già conoscevo essendo stato parecchie volte nel Veneto. Non c'è una genesi lampeggiante del film, sono veramente senza parole per questo; i film nascono da un'esigenza inconscia di dire certe cose, nascono giorno per giorno senza che uno se ne accorga, non si parte con delle idee ben chiare, almeno a me succede così, le cose diventano chiare man mano, per cui sono molto imbarazzato a rispondere a questa questione, non trovo niente da dire.

D. (MONTESANTI): *È possibile risalire a certe fasi fondamentali di costruzione del soggetto da una prima idea: dalla provincia, d'accordo.*

R.: Dalla provincia, bene. Cosa facciamo? il Veneto. I veneti sono ipocriti, sono ubriaconi, bevono, e così a poco a poco ... Capisce Montesanti, non vorrei aver l'aria di essere scortese, ma mi riesce difficile chiarire.

D. (MONTESANTI): *Conosco molto bene questa posizione, già l'ho sperimentata qualche anno fa, se ricorda, all'epoca di* L'uomo di paglia. *È molto difficile per Germi risalire il cammino della sua creatura, come gli è nata dentro, però, nel nostro interesse, io insisterei nella precisazione di certi motivi fondamentali. L'ipocrisia, il bere, sono motivi ancora astratti e noi vogliamo arrivare a qualche personaggio che ha cominciato a prendere vita e a vedere in*

che modo. Cioè, se c'era uno o due personaggi centrali e poi a un certo momento sono diventati tre episodi e perché. Questo potrebbe essere interessante per noi, proprio da un punto di vista professionale.

R.: Il primo episodio può sembrare il più artefatto, ma forse è il più vicino alla realtà. Una volta ero in macchina con un conoscente: c'era una signora, il marito di questa signora e l'amico della signora la quale aveva un altro amico a Roma. La signora, parlando dell'amico di Roma, diceva: « Poverino, sai che xy pare sia impotente? L'ho incontrato quando sono stata a Roma di recente ed era disperato ». E io capii che lei raccontava questo, non per il marito, ma per l'amico. C'era quindi questa situazioncina che si svolgeva morbidamente. L'amico arricciò il naso, si incupì, guidava la macchina e ci fu anche qualche manovra un po' pericolosa, ma niente altro. Questo è un episodio, ad esempio che diede origine a molte cose, che puntualizzò una certa idea, però il tema — che è l'ipocrisia — non poteva esaurirsi con questo, noi volevamo dare un quadro ricco, vario, e allora la cosa più semplice e naturale era quella di raccontare più di una storia.

D. (MONTESANTI): *Allora, prima è avvenuta la scelta di una località: il nord.*

R.: No. Il soggetto già era stato imbastito, precedentemente.

D. (MONTESANTI): *Allora, su una provincia vaga, tipicamente italiana, non del sud però.*

R.: Non del sud, ma una provincia benestante, tranquilla e prospera.

D. (MONTESANTI): *E c'era qualche abbozzo di personaggi soltanto, qualche accenno. Quando è stato deciso di fare 3 storie, di dividere il film in 3 tronconi?*

R.: Quando ci accorgemmo che ognuna delle storie che avevamo cercato di raffrontare e di sviluppare non esauriva quella che era la varietà e la ricchezza dell'ambiente.

D. (MONTESANTI): *E la storia di Moschin con la Lisi? Era prevista nell'economia drammatica del film una storia che avesse un valore positivo? Mi sembra che anche questo argomento sia già stato toccato.*

R.: Sì. C'era più o meno l'idea di fare due personaggi semplici, goffi, ma simpatici, con una loro sincerità che gli altri personaggi non avevano e che divenissero vittime dell'ipocrisia dell'ambiente. Era una cosa forse inevitabile, in un soggetto di questo genere, far vedere a un certo punto una o due vittime di questa psicologia collettiva.

D. (MONTESANTI): *A parte l'esperienza personale di un avvenimento colto direttamente dalla vita, ci sono altri elementi tipici della cronaca provinciale del nord che le sono stati utili?*

R.: Se ne leggono tante sui giornali, e qualcosa resta sempre nell'orecchio.

D. (MONTESANTI): *Un'altra cosa: la scelta degli attori. Io ho constatato come questo film sia piuttosto importante da questo punto di vista; cioè, è un film che sembra aver voluto scartare a priori la presenza di certi personaggi chiave dei film comici degli ultimi anni: da Sordi a Gassman, da Tognazzi a Manfredi, sostituiti egregiamente, direi, dal gruppo di attori scelto per questo film. Per richiamarmi anche a quella velata accusa di compiacenza nei confronti del noleggio, a proposito della scelta della Lisi, c'è stata una discussione a questo proposito? C'è stata qualche proposta da parte della produzione di adottare qualche nome di noleggio tipo Manfredi, ecc.? Oppure, la scelta degli attori è stata completamente libera?*

R.: La scelta è stata completamente libera e si è indirizzata verso attori di non grande richiamo anche per ragioni economiche perché io non ho niente contro Manfredi, né contro Gassman o Tognazzi, anzi, mi sarebbe piaciuto averli. Libero di fare nel film, ci avrei messo Mastroianni, Gassman, Tognazzi e Manfredi presumendo, forse con eccessiva sicurezza, di modellarli, di sradicarli dai loro cliché, di farli diversi, di farne dei personaggi, avvalorati però dall'autorità degli attori e dei rispettivi nomi. Io avrei preferito fare così e, probabilmente, il film sarebbe andato meglio, ma in questo modo sarebbe costato un miliardo. Infatti data la complessità e il carattere un po' corale del film, con gli stessi personaggi sempre in scena, sarei stato costretto a trasferire Mastroianni, Manfredi, Tognazzi, Gassman per 4 mesi a Treviso. Impossibile, tanto più che il film si poteva fare lo stesso altrettanto bene, forse anche meglio, cercando una maggiore novità, una novità di facce e quindi una autenticità di tipi, poiché coloro di cui si parla, a parte la mia presunzione di poterli trasformare, sono attori che portano sempre un loro carat-

tere già esistente e quindi diminuiscono in un certo senso l'autonomia del regista almeno fino ad un certo limite.

D. (NEBIOLO): *Io ritengo invece che con attori noti non avresti ottenuto questo risultato. Quello che io noto è che pensando di andare, a Treviso, a comprare un cachet in una farmacia, non mi stupirei affatto di trovarvi quel farmacista, perché i personaggi del film sono vivi, non soltanto credibili, ma veramente vivi e a questo tu sei riuscito forse meglio di quanto non sarebbe avvenuto se avessi usato attori molto noti.*

D. (ORLANDO AGUILAR, allievo peruviano di Regia 2° anno): *Fra le cose che più mi sono piaciute del suo film, è stato il ritmo molto dinamico che è dovuto senz'altro anche al montaggio e al numero di inquadrature girate. Vorrei sapere se mentre lei girava aveva già presente la suddivisione di un'azione in un certo numero di inquadrature ovvero creava via via le inquadrature successive. Mi riferisco ad un'azione qualsiasi che lei ha spezzato con diverse angolazioni: questo avviene durante la ripresa o lo pensa prima a tavolino?*

R.: No. Non è lavoro fatto a tavolino, è fatto sul posto, è previsto sul posto. La mattina, quando uno va a girare, deve sapere perché gira una cosa in un certo modo e prevede quindi il montaggio.

D. (AGUILAR): *E forse, a lei, girando, vengono in mente altre inquadrature da fare.*

R.: Bravo!

D. (ALFONSO CUCCI, allievo di Direzione di produzione II anno): *Lei è anche il produttore di questo film, quindi, può darci delle informazioni che altri registi non hanno potuto darci. Vorrei sapere: è riuscito lei a osservare strettamente il piano di lavorazione? L'organizzazione è stata complessa? Ha partecipato a questa organizzazione?*

R.: Sì, io ho seguito tutto. L'organizzazione è stata complessa, ma ha filato perfettamente. Oso dire che nessun film è andato così bene dal punto di vista organizzativo. Abbiamo fatto il film nel numero di giorni previsto, non uno di meno né uno di più, cosa che non mi era mai successa, abbiamo consumato il metraggio di pellicola previsto: tutto è andato insomma in una maniera quasi perfetta.

D. (CUCCI): *Nel passato le era capitato più spesso di oltrepassare e di andare al disotto del preventivo stabilito?*

R.: In genere i miei film sono sempre regolari dal punto di vista organizzativo perché sono pensati, sono precisi, non sono affidati al caso e quindi non ci sono mai state grosse sorprese, però di regolari come questo non me ne erano mai capitati.

D. (FIORAVANTI): *Anche sul piano finanziario?*

R.: Anche sul piano finanziario, anzi, abbiamo risparmiato perché avevamo esagerato un po' nel preventivo (1).

---

(1) Questo incontro ha avuto luogo il 26 febbraio 1966, in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia, sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti, dopo la presentazione ad insegnanti e allievi del film *Signore e signori*. Abbiamo trascritto fedelmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione a magnetofono. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.

Cronaca del film polacco di montagna

di ALEKSANDER KWIATKOWSKI

Accanto agli studi storici « maggiori » anche i contributi di ricerca su aspetti a prima vista marginali della storia del cinema recano un utile accrescimento del nostro materiale di informazione sulle vicende del cinema nei vari Paesi. Riteniamo perciò interessante ospitare questo saggio di uno studioso polacco che offre notizie di prima mano su film e documentari legati a temi alpini, pellicole nella quasi totalità sconosciute e difficilmente reperibili.

Per una presentazione cronologica del ruolo che la tematica della montagna occupa nel cinema polacco si deve considerare l'enorme produzione d'anteguerra. 393 lungometraggi e 626 corto e medio-metraggi costituiscono una cifra considerevole, specie se si tien presente che tutti questi film furono realizzati tra il 1908 e il 1939. Riferendosi a tale produzione, si può cominciare a parlare di « genere cinematografico » solo intorno agli anni '20. Non troviamo, infatti, nomi di polacchi tra i pionieri della cinematografia in generale e del film di montagna in particolare.

Su tale ritardo influirono del resto non solo cause politiche o economiche, ma anche il ritardo con cui i polacchi conquistarono i Tatra, a differenza dei popoli alpini. Non abbiamo, perciò, un Vittorio Sella; e i primi film di montagna che converrebbe citare, per la precisione della cronaca, non sono certo opere che depongano a nostro favore.

Alcuni film a soggetto

Negli ultimi anni, è molto più facile incontrare il tema della montagna tra i documentari e i cortometraggi che non tra i lungometraggi. Relativamente scarsa è la produzione di film a soggetto sull'argomento, data la difficoltà delle riprese fotografiche e l'enorme quantità di altri temi. Non abbiamo realizzatori in Polonia che si occupino esclusivamente di cinema di montagna; possiamo tuttavia ricercarne esempi sia nella commedia, sia nel dramma, sia nella stilizzazione del folklore popolare.

Proprio a quest'ultima categoria appartiene il primo film polacco che, sebbene da lontano, si rifaccia alla montagna. *Karpacci górale* (t.l.: Montanari dei Carpazi) è un adattamento dell'opera teatrale di Józef Korzeniewski, realiz-

zato nel 1913 dallo « Sfinks » — uno dei più grandi stabilimenti cinematografici del tempo — e diretto da Aleksander Hertz, colui che rivelò Pola Negri, direttore e fondatore di quella Casa cinematografica. Dopo tale esordio, non appaiono più « pietre miliari » i lungometraggi che seguirono, malgrado fossero realizzati a qualche anno d'intervallo.

Molti film del tempo, pur non avendo niente a che vedere con la montagna in genere, sceglievano le cime nevose quale sfondo per gli avvenimenti avventurosi o drammatici che si svolgevano sullo schermo. Ancor oggi si producono in tutto il mondo commedie o drammi, più o meno riusciti, in cui una coppia, conosciutasi in teleferica, si dichiara il proprio amore sulla cima del monte; l'assassino, in agguato, aspetta al varco sull'orlo del precipizio; e un famoso comico (o piuttosto la sua controfigura) si produce in straordinarie esibizioni sciistiche. Non da meno sono alcuni film polacchi quale, ad esempio, il drammatico *Szałas miłości* (t.l.: l'amore), i cui esterni avevano come sfondo le stazioni climatiche polacche d'alta montagna, utilizzate del resto in modo quanto mai banale, senza nemmeno approfittare dei più elementari valori del paesaggio stesso. Non molto migliore il livello delle commedie. Abbastanza buona fu *Sportowiec mimo woli* (t.l.: (Atleta suo malgrado), con Adolf Dymsza, il quale aveva modo di sfoggiare peraltro il proprio talento di sciatore.

Data la situazione, uno dei pochi uomini di cinema degli anni '20 che si interessasse con una certa coerenza del film di montagna, fu Wiktor Biegański.

Wiktor Biegasńki

Considerato oggi in patria uno dei più ambiziosi registi degli anni '20, malgrado le condizioni di lavoro particolarmente difficili, quasi da pioniere, Wiktor Biegański tentò di dare un volto specifico alla cinematografia polacca. Uno dei suoi postulati, secondo la critica del tempo, era il tentativo di utilizzare la bellezza del paesaggio; e bisogna riconoscere che Biegański vi si mantenne coerente. Scalatore egli stesso, e viaggiatore esperto, conosceva a perfezione le montagne e sapeva servirsi del loro scenario come sfondo per i suoi drammi cinematografici, ricchi di tensione.

Ancor molto giovane, s'incontrò per caso con un operatore della Casa « Pathé », venuto in Polonia a realizzare una serie di riprese delle nostre montagne. Biegański guidò l'ospite francese attraverso i Tatra, i Pieniny e i Gorce.

Il primo film di montagna del giovane regista fu *Zazdrość* (t.l.: Gelosia). Una attenzione particolare merita, per la buona realizzazione, la ripresa di una tempesta notturna sulle vette.

L'équipe cinematografica del suo secondo film, *Otchłań pokuty* (t.l.: L'abisso dell'espiazione), rimase accampata per lunghi mesi nella Vallata del Morskie Oko e nella Valle al di là del Monaco. L'abilità con cui veniva illustrata la bellezza delle montagne polacche, che nelle mani dell'autore diventavano una componente essenziale del film, affascinò la critica del tempo. Un riconoscimento particolare ottenne la sequenza della discesa in cordata dei due protagonisti dalla parete del Monaco Posteriore. Questo brano suscitò ammirazione anche in USA.

La trama di *Orle* (t.l.: L'aquilotto) si fondava sulla leggenda popolare del tesoro di Jánošík nascosto nei Tatra. Un delinquente ipnotizzatore approfitta di una ragazza, sofferente di sonnambulismo, per scoprire il segreto del tesoro. Partono per la montagna, si accampano nei dintorni di Kalatówki, e l'ipnotizzatore riesce a convincere la vittima seducendola con la promessa dell'oro. Il fratello aviatore e il fidanzato, costruttore di aerei, ricercano la ragazza scomparsa. Sorvolando i Tatra scorgono la coppia e riescono a salvare la ragazza dalle mani dell'avido occultista che perisce in una paurosa tormenta.

Biegański cercò a Beskidy gli esterni del film seguente. Questa volta l'équipe si accampò alle falde di Babia Góra, dove, nel pittoresco Zawoja, nacque il film *Kabieta, Która gizechu pragnie* (t.l.: La donna che desidera il peccato), con Nora Ney, la quale creò un tipo di montanara bella e selvaggia, ossessionata da un amore non corrisposto per un ingegnere che si nascondeva sui monti perché accusato, ingiustamente, di furto e di omicidio. Anche qui si rivelò l'abilità di Biegański nello sfruttare la bellezza di boschi e montagne.

* * *

Alla sempre maggiore emancipazione dei montanari, all'evoluzione della cultura (e della « civiltà ») nel Podhale, si deve un certo numero di film sui Tatra. Tra coloro che si occuparono di questi problemi, uno dei più importanti fu Andrzej Krzeptowski, operatore e regista.

I tre film da lui realizzati non sono certo inferiori al livello (del resto mediocre) della produzione prebellica. Krzeptowski fu, anzitutto, un ambizioso dilettante, in certa misura buon operatore; ma non si può parlare per lui di grandi risultati registici. In compenso i suoi film conservavano una notevole autenticità; gli esterni erano quasi interamente realizzati nei Tatra, in tipico ambiente montanaro.

* * *

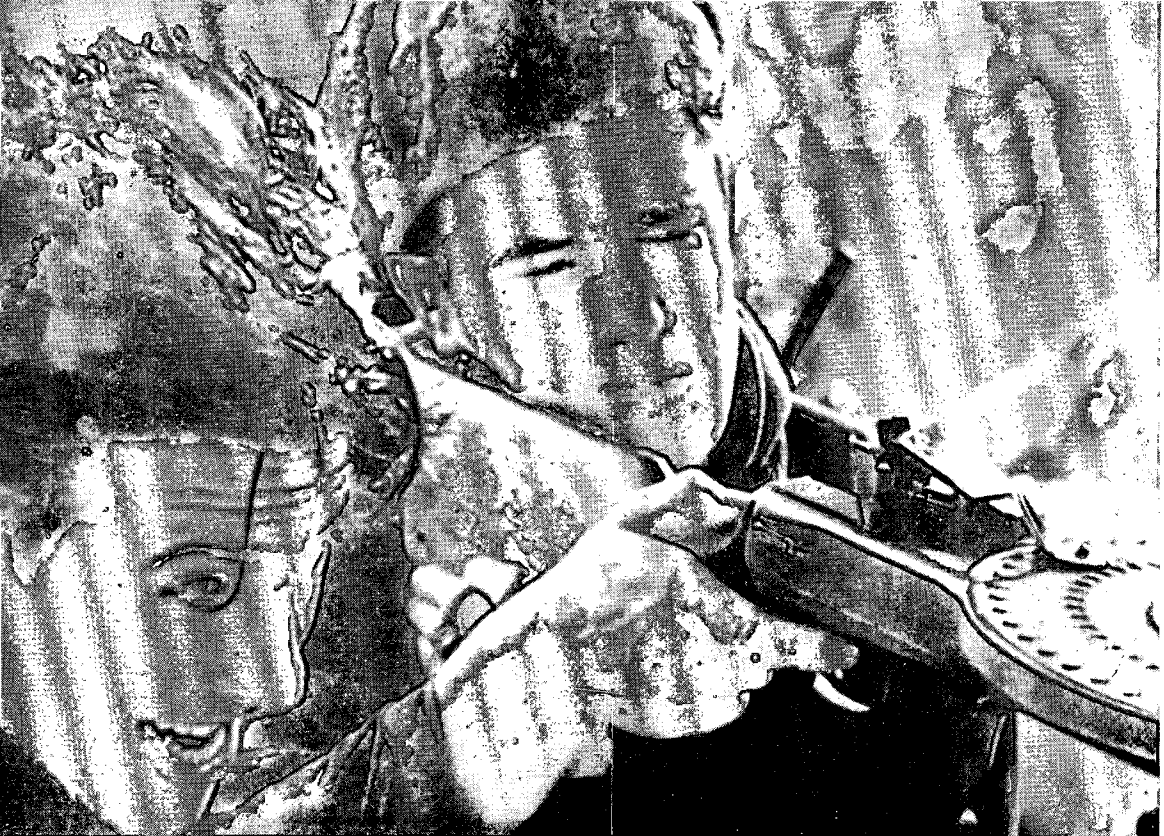
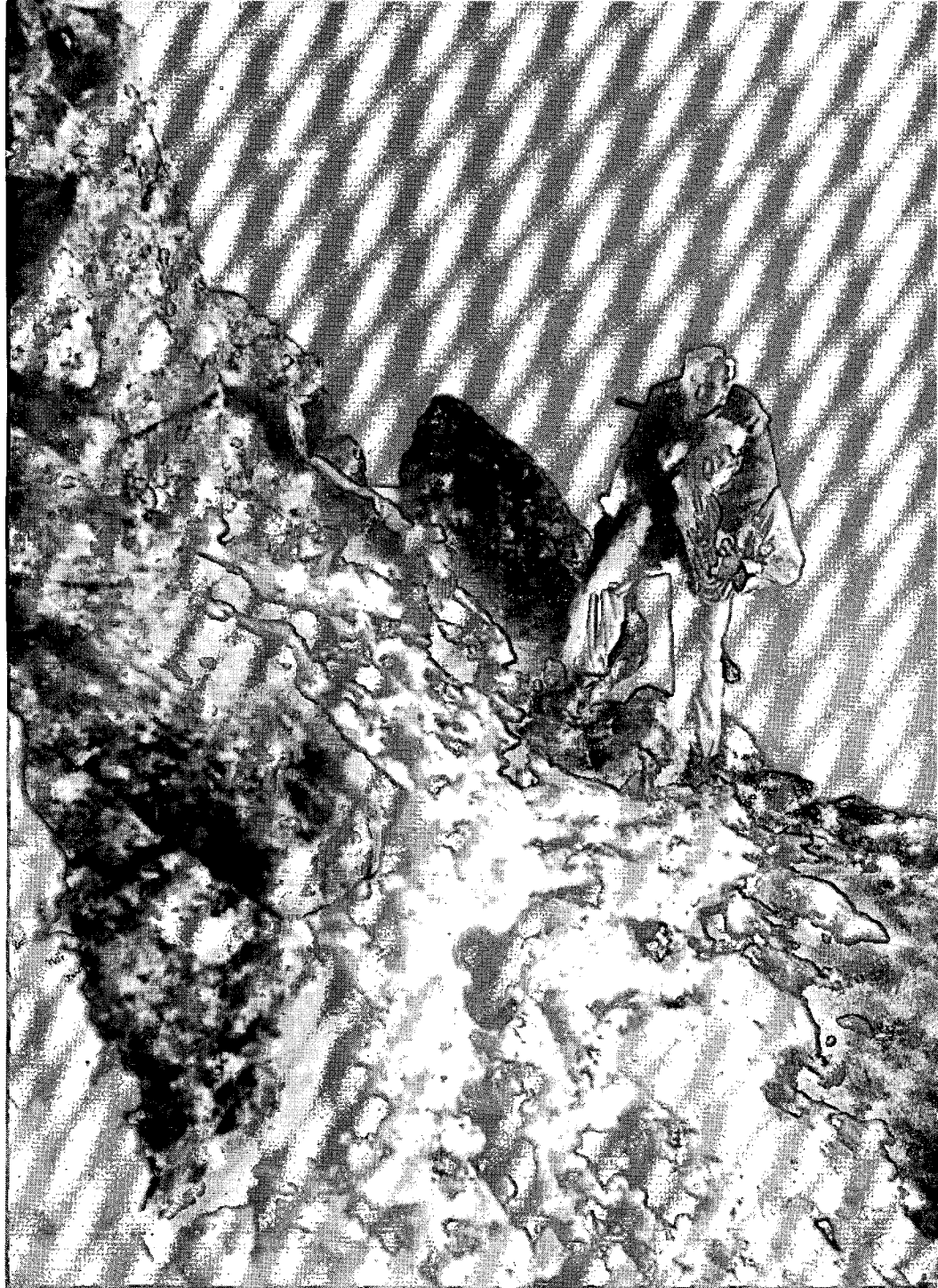
Tra le produzioni che rappresentarono la Polonia anteguerra a Venezia, vi fu un film che si rifaceva ad una vicenda di montagna: *Dzien wielkiej przygody* (t.l.: Il giorno della grande avventura) di Józef Lejtes, uno dei migliori registi polacchi del tempo. Proiettato con successo alla Mostra del 1935, vi ottenne perfino la Coppa della Confederazione Fascista dell'Industria. Questo film appare molto invecchiato e l'unico valore che ancora gli si può riconoscere rimane lo stesso che probabilmente attirò l'attenzione della giuria veneziana, vale a dire la fotografia.

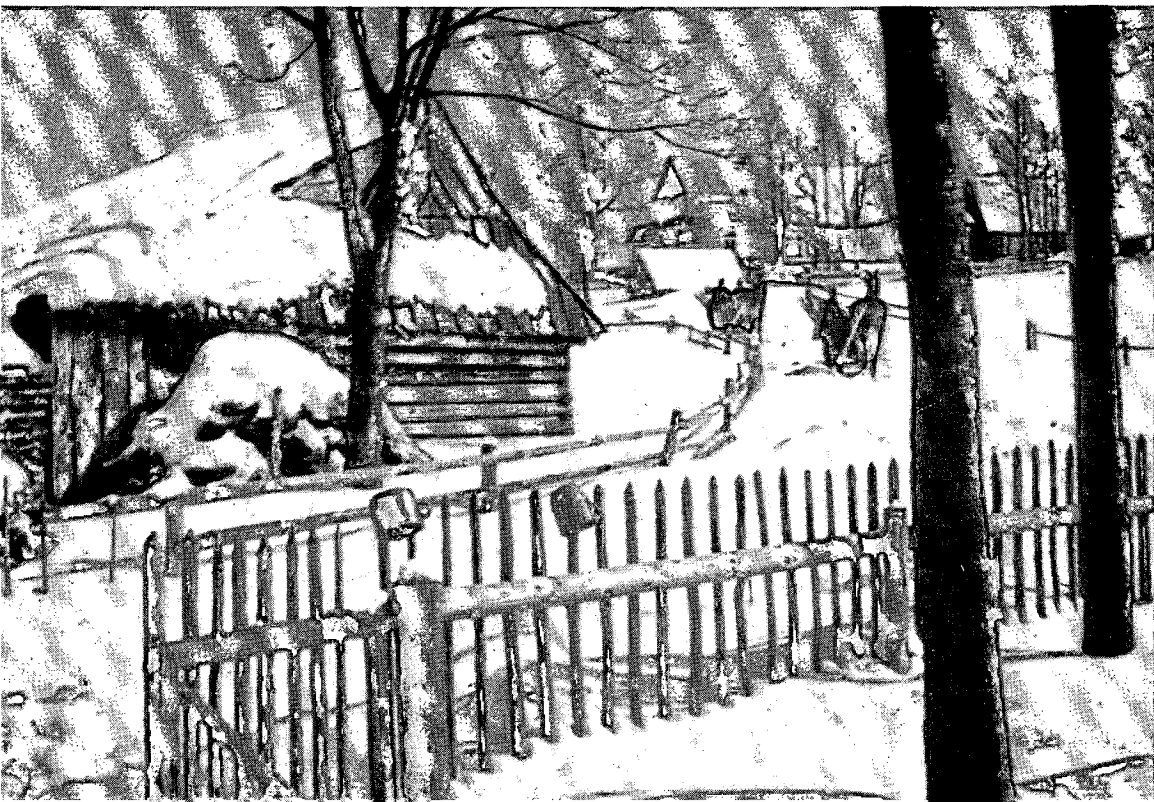
Il tema, alquanto schematico, tratta le avventure di un gruppo di Giovani Esploratori che scoprono una banda di contrabbandieri.

* * *

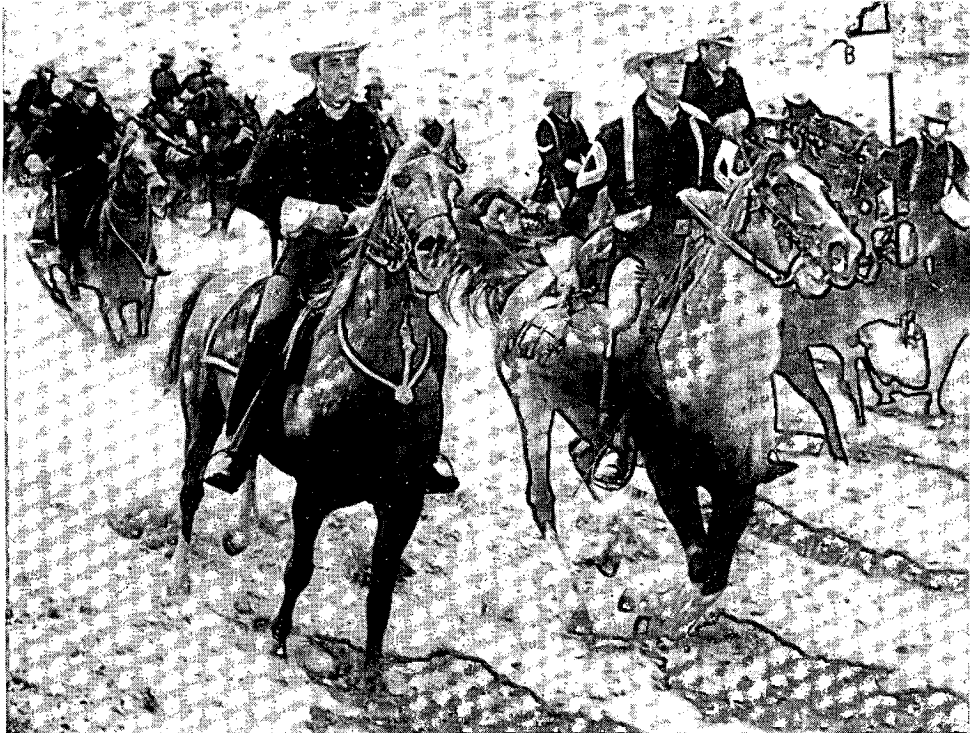
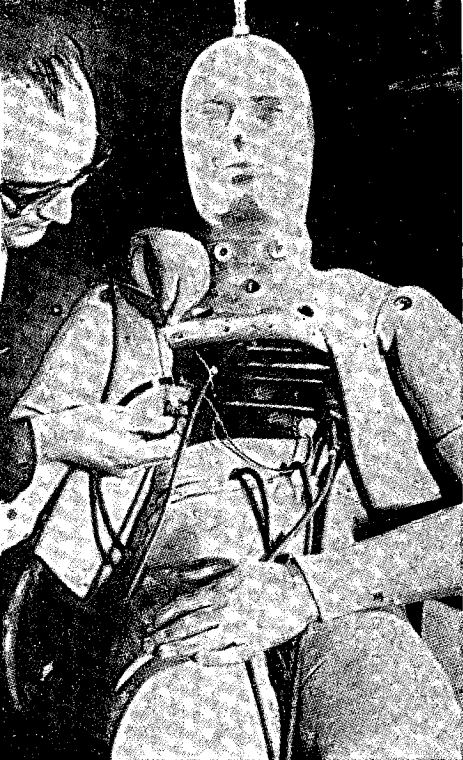
Negli anni '20 si ebbero alcuni esempi di coproduzione, e ciò dimostra che lo scenario dei Tatra destava l'attenzione anche di realizzatori stranieri.

Film polacchi sulla montagna

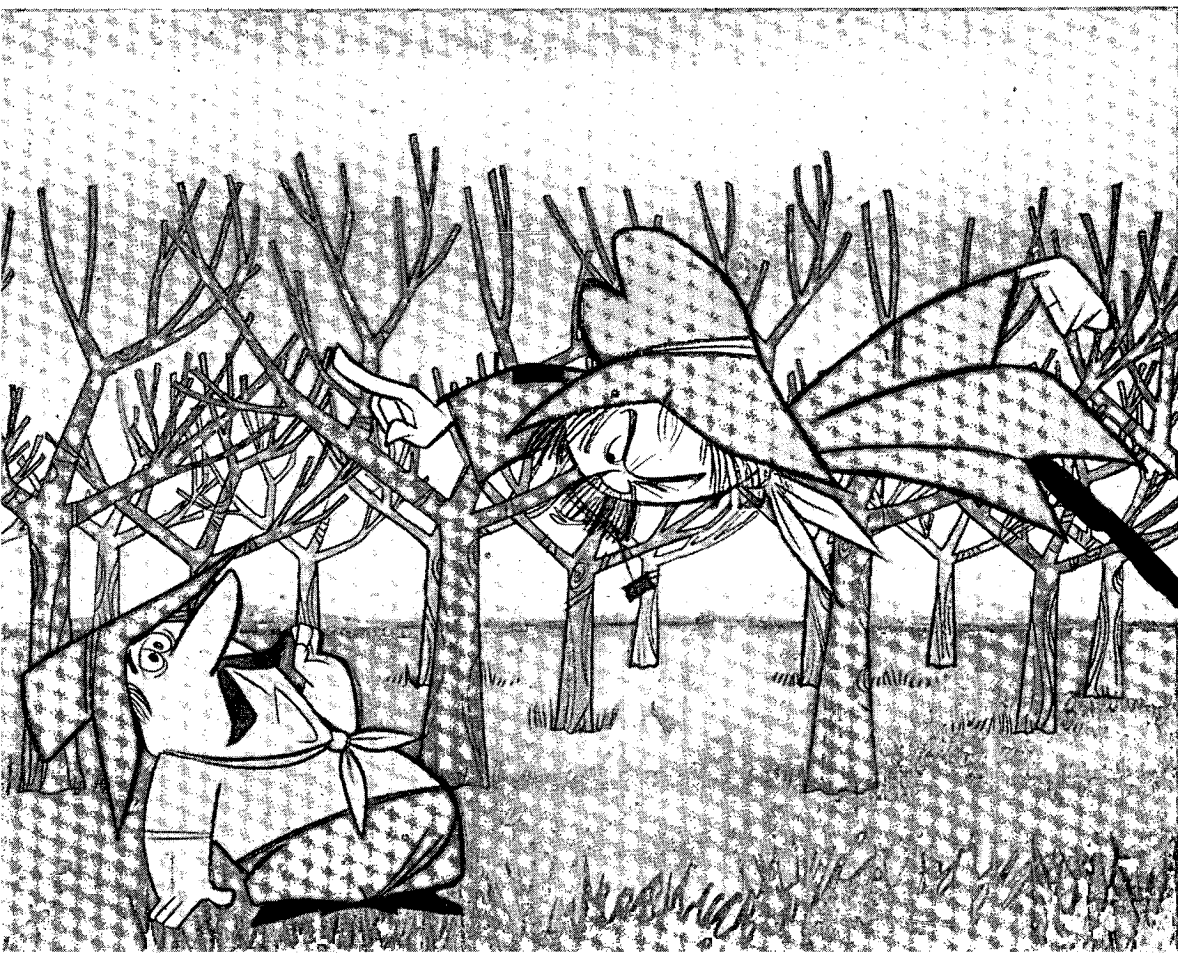
Un'inquadratura di *Blekitny krzyz* (t.l.: Gli uomini della croce azzurra, 1955) di Andrzej Munk. (Nella pagina seguente, altre due inquadrature dello stesso film).

Da *Czeci zeleb* (Il picco del diavolo, 1949) di Tadeusz Kanski e dell'italiano Aldo Vergano.

Due inquadrature di *Sladami Byrcynowych Wspominków* (t.l. : Le memorie del montanaro Byrcyn, 1962) di Jan Riesser.

Un'inquadratura del film in costume *Podhale v ogniu* (t. l. : Podhale in fiamme, 1955) di Jan Batory e Henryk Hechtkopf. (*Janusz Bylczynski*).

Film di questi giorni

Da *Viva Maria!* (id., 1966), film francese di Louis Malle girato nell'America latina. (*Brigitte Bardot, Jeanne Moreau*).

Il film industriale in Italia

(*A fianco*) : Da *Operazione Sicurezza*, documentario della Cinefiat.

(*Sotto*) : Da *Occhio all'etichetta* di Gavioli e Cecchinato, spiritoso disegno animato dagli scopi didascalici.

Al 1930 risale il film *Bergführer von Zakopane*, prodotto da una Casa tedesca per la regia di Domenico Gambino e di Adolf Trotz. Il film fu girato in parte fra i Tatra e comprendeva spedizioni, scalate e operazioni di soccorso con la partecipazione di uno dei più valorosi scalatori dell'epoca. La futile vicenda si imperniava su un nobile finanziere, desideroso di fondare un sanatorio per tubercolotici sulla inacessibile cima della Punta del Diavolo; ed era, in certo senso, il riflesso delle violente controversie e polemiche che allora avevano luogo sulla opportunità o meno di costruire le funivie.

I documentaristi

Non si può affermare che, tra i realizzatori di documentari, esista un'attenzione spiccata per la tematica della montagna. Gli operatori di cinegiornale d'anteguerra ebbero comunque l'occasione di girare spesso film sui monti, non necessariamente sui Tatra. A volte erano autori di brevi film che montavano per proprio conto (assai più raramente di oggi era evidente allora la preminenza del regista nel documentario).

Il genere allora più popolare era il « servizio » geografico, sempre realizzato o nei Beskidy o nei Tatra. Alcuni film si occuparono di temi folcloristici. Insomma, tra i cortometraggi realizzati prima della guerra (30 circa) aventi un maggiore o minore legame con le montagne, non troviamo grandi ambizioni artistiche, quanto invece un certo valore geografico, grazie anche all'abbondante materiale fotografico in essi contenuto. Purtroppo, le copie di tali film non si sono conservate fino ai nostri giorni. Fanno però parte di questo gruppo anche due opere cui è opportuno rivolgere un'attenzione particolare.

Lo sviluppo dell'alpinismo polacco nello spirito del motto « Il futuro dell'alpinismo nei Tatra è al di fuori dei Tatra », portò nel 1934, a prezzo di molti sforzi da parte del Club di Alta Montagna, all'organizzazione della Prima Spedizione Polacca sulle Ande.

Il suo risultato cinematografico fu il materiale ripreso da Stefan Osiecki, uno dei cinque membri della spedizione, con una cinepresa a 16 mm., e servì più tardi per il montaggio di due mediometraggi: *Polska wyprawa na Andy* (t.l.: La spedizione polacca sulle Ande) e *7000 metrón nad poziomem morza* (t.l.: 7000 metri sul livello del mare (1).

Questi film, molto interessanti, i primi del genere nella nostra cinematografia e gli unici fino alla realizzazione di *Hindukus* che risale a due anni fa, furono, purtroppo, distrutti durante la guerra.

* * *

Negli anni '30, in alcuni centri dell'avanguardia polacca, nacquero film ambiziosi e originali, ma non molto numerosi. L'Associazione degli Amatori del

(1) Secondo le misurazioni del tempo, Aconcaque, raggiunta dai polacchi, registrava 7.021 m. di altezza. Misurazioni più precise le attribuiscono, attualmente, la quota di m. 6.955.

Film d'Arte « Start », fondata a Varsavia nel 1930, o il gruppo « Awangarda » di Leopoli ad essa affine, riunirono nelle proprie file registi, pubblicisti e tecnici del cinema come Eugeniusz Cękalski, Aleksander Ford, Stanisław Wohl, Bolesław w. Lewicki, Jerzy Toeplitz e altri. Questi gruppi di polemica, che si opponevano al « cliché » degli autori della cosiddetta *branche*, mancavano il più delle volte di appoggi e di possibilità finanziarie per la realizzazione di film a soggetto; perciò, la maggior parte iniziava dai cortometraggi. Tentavano di realizzare film d'arte e si ispiravano ai temi più svariati, ad astrazioni sperimentali, a servizi di carattere realistico, a film didattici. Per quanto a noi interessa conviene soffermarci sull'attenzione che essi dedicarono al folclore. Nacquero sotto quell'insegna documentari molto validi. Basti citare *Istebna*, *Serek i chleb* (t.l.: Pane e formaggio) (il commento era in dialetto montanaro) o *Tańce góralskie* (t.l. Danze di montagna). Da sottolineare anche un mediometraggio tratto da un « servizio » sui Tatra, realizzato dal Prof. Adam Lenkiewicz del gruppo d'avanguardia di Leopoli, nel 1934.

I soci dello « Start » espressero le loro concezioni artistiche non solo attraverso concrete realizzazioni che incontrarono, del resto, molte diffiocltà, ma, anche più spesso, attraverso un'attività teorica, critica e pubblicistica. Essi attribuivano una grande importanza ai valori visuali dell'arte cinematografica, postulavano la necessità di sviluppare e migliorare il ruolo dell'immagine e il livello della fotografia. Jerzy Toeplitz, allora critico del « Corriere polacco », scriveva a proposito del film di Arnold Franck *Stürme über dem Montblanc* (1930): « Le nubi, accavallandosi, passano e ripassano tra le cime dei monti, si confondono coi candidi piani delle nevi eterne. Scompare, a un certo punto, il limite tra cielo e terra, e la macchina da presa si diverte con lo spazio. In alcuni momenti, le fotografie dei monti e delle nubi prendono un carattere astratto, non riproducono fenomeni concreti ma solo un gioco di luci e di ombre, un corteo di solidi e di piani fantastici, fluttuanti in una continua trasformazione ».

Il gruppo « Start », per quanto audace, prima della guerra non aveva la possibilità di raggiungere grandi successi artistici. Dalla sua cerchia sono tuttavia usciti uomini che, con il loro apporto, hanno deciso dello sviluppo della cinematografia polacca dopo il 1945. Nei film documentari o didattici del dopoguerra, infatti, il posto che ha occupato la tematica della montagna non è grande ma, in compenso, assai più determinato.

I primi passi del dopoguerra

I primi film postbellici di montagna (2), si riallacciano all'attività di alcuni realizzatori raggruppati a Cracovia. I primissimi furono girati, per opera di

(2) L'occupazione nazista, naturalmente, rendeva impossibile qualsiasi attività cinematografica legale. Date le condizioni di clandestinità, nei film realizzati dall'avanguardia militare in URSS, si dava logicamente la precedenza ad altri temi e problemi. L'alpinismo polacco sui Tatra, però, non subì in quel tempo una stasi completa; anzi, furono i risultati di quel tempo a tracciar la via alle scalate contemporanee. Lo svi-

Jerzy Salapski, sui Tatra nell'inverno del 1948: *Zima w Tatrach* (t.l.: I Tatra d'inverno), *Podhale w zimie* (t.l.: Podhale d'inverno) e *Narciarstwo* (t.l.: Sci). I primi due, su soggetto del famoso pioniere delle scalate sui Tatra Jan Gwalbert Pawlikowski (il primo conquistatore del Monte Monaco nel 1879), trattavano in forma di servizio didattico la sconosciuta bellezza delle nostre montagne, la loro posizione topografica, la possibilità di sport invernali e, infine, il folklore regionale. Il materiale fotografico, abbastanza vasto e differenziato, appare montato correttamente; oltre al commento parlato, c'è un'illustrazione sonora che attinge a fonti popolari. Questi film sui Tatra, assieme a *Na snieznym szlaku Karkonoszy* (t.l.: Sulla pista nevosa di Karkonosze), svolsero un ruolo importante nella volgarizzazione degli studi sui Tatra e sulle Terre Occidentali, e favorirono l'evoluzione del turismo di massa.

* * *

I film di Zbigniew Bochenek riescono abilmente a unire interessanti elementi folcloristici alla documentazione geografica, intesa come esposizione della bellezza del paesaggio e come possibilità di utilizzarla in linea turismo. Nei suoi lavori sempre più chiaramente assume una posizione di primo piano il folklore, fondato su antiche tradizioni e leggende. L'inclinazione di Bochenek per i temi folkloristici ha influito largamente sullo stile dei suoi film, sulla loro diffusa descrittività, un po' monotona, sulla narrazione condotta in tono elevato e poetico. Tali caratteristiche, proprie della sua ispirazione, sono accompagnate da una osservazione precisa e da un impegno personale nel presentare avvenimenti, uomini e paesaggio.

* * *

Oltre a Bochenek esistono in Polonia altri autori che si interessano prevalentemente al film di montagna. Citiamo Jan Riesser, Mieczysław Wiesiołek, e la coppia Edward Pałczyński (regista) e Janusz Czecz (operatore). L'esordio di questi ultimi, *Narty, gips i Zakopane* (t.l.: Sci, gesso e Zakopane), che presentava e commentava con ingegno e umorismo la piaga degli incidenti sciistici, costituì una vera sorpresa. Il suo umorismo derivava non solo dal commento, ma soprattutto dall'immagine, la quale abbondava di riprese dinamiche abilmente montate.

Il film successivo di Pałczyński e Czecz, *Wyścig ze śmiercia* (t.l.: Gara con la morte), fu realizzato in occasione del cinquantennio del GOPR (Górskie Ochotnicze Pogotowie Ratunkowe - equivalente al « Soccorso Alpino »). Si componeva di tre novelle-testimonianze di GOPR (Roj Berbeka, Klamiński, Pawłowski - consulente del film). Quest'opera fu girata nel 1959, d'inverno e

luppo del cinema di montagna andò di pari passo col progresso dell'alpinismo solo all'estero. Da noi, questa convergenza si è verificata esclusivamente negli ultimi anni, ad opera dell'alpinismo di massa e grazie alla vasta eco delle sue conquiste sulla stampa e nell'opinione pubblica.

d'estate, nei dintorni delle Cime Kasprowy e del Morskie Oko. Il materiale non era particolarmente attraente, limitandosi a una documentazione del lavoro quotidiano del GOPR.

* * *

Natalia Brzozowska è una regista interessante, che ha dedicato due dei propri film alla montagna. *Narciarze* (t.l.: Sciatori) è uno studio sulla bellezza della « follia bianca », con un'abile fotografia e un ottimo montaggio. *Na wspinaczce* (t.l.: In scalata), invece è completamente dedicato all'alpinismo sui Tatra, e risce a conciliare, molto bene, la popolarizzazione di questo « supersport » con la presentazione delle montagne.

Purtroppo la più impegnata prova della Brzozowska è rimasta allo studio di progetto, con sequenze girate solo in parte e non montate. Passando alla realizzazione di un lungometraggio, di cui aveva scritto il soggetto e delineato l'azione, la regista si è tuttavia ancorata al genere documentario. Al film *Podhale* partecipavano solo attori non professionisti, montanari autentici, tra cui Józef Wawrytko, figlio di uno dei protagonisti del già citato *Tempesta su Zakopane*, realizzato dai tedeschi negli anni '30. Natalia Brzozowska, mettendo a profitto le numerose consulenze e opinioni (tra l'altro di Jan Gwalbert Pawlikowski e di Elena Roj-Rytardowa), ha attinto a piene mani al patrimonio del folklore popolare. L'azione doveva svolgersi cento anni fa e, in certa misura, basarsi sulle tradizioni dei briganti. Tra le migliori sequenze girate prima che la realizzazione venisse interrotta è da considerare quella delle nozze.

Sergiusz Sprudin

Sergiusz Sprudin va citato, oggi, come il principale esponente del cinema di montagna, inteso nel vero senso della parola. Realizza film sulla montagna e sugli uomini che la conquistano: gli alpinisti.

Sprudin, nell'immediato dopoguerra, era soltanto un operatore di cinegiornali. Già allora, però, si era specializzato in quel tipo di film che esige dall'operatore una certa cultura fisica e l'abitudine a condizioni di lavoro dure, a volte addirittura rischiose e pericolose. Sprudin ha per anni abitato sulla Costa, realizzando film sul mare e sullo sport. Per questo le sue escursioni sui monti sono, all'inizio, sporadiche.

Nel 1948-'49, egli è l'operatore del film di Stanisław Moździeński *Wielki redyk* (t.l.: Il grande pascolo), premiato al Festival di Cannes. Tuttavia, lo stesso cineasta ritiene alquanto casuale questa partecipazione, come anche ai due della Brzozowska (le dinamiche riprese di *Narciarze* e *Na wspinaczce*). Nel 1955, è operatore del film a soggetto *Błękitny Krzyż* (t.l.: Gli uomini della Croce Azzurra) di Munk. Ma si può parlare di suo interesse permanente per la montagna solo dal 1959, anno della realizzazione di *Taternicy* (t.l.: Gli scalatori dei Tatra).

Sprudin, per la prima volta, riesce qui a rappresentare la cosciente attività dell'uomo sui monti, senza pretese, senza commenti inopportuni, nella quoti-

diana fatica delle scalate, e anche in una emozionante operazione di succorso. Il film si compone di parti drammatiche chiaramente definite: una scalata e una discesa sciistica, riprese nella regione delle Muraglie di Liptów, del Monaco Posteriore e della Valle oltre il Monaco; la sosta nel rifugio presso i 5 Stagni Polacchi; l'operazione di soccorso a Granaty.

Questo primo lavoro non era esente da difetti: aveva sequenze ottime e altre alquanto ingenue come, ad esempio, quella delle torce notturne, motivo più volte sfruttato.

I suoi meriti maggiori consistono nell'aver mostrato e messo in rilievo le montagne nella loro piena, minacciosa bellezza; nell'esplorazione cinematografica dei più alti massicci polacchi; e, infine, in un nuovo stile di realizzazione, che si serve della consulenza dei più illustri scalatori del Paese, i quali offrono una collaborazione tecnica. Il film ha riscosso un grande successo in Polonia e all'estero; lo dimostrano i numerosi premi ottenuti in vari festival.

Sprudin non si allontana dalla tematica della montagna e, un anno dopo, nel 1960, lo vediamo collaborare con Witold Leśniewicz all'organizzazione della spedizione polacca sull'Hindukus. Entrambi gli operatori, superando molte difficoltà, hanno dimostrato una grande abilità in alta montagna, raggiungendo 6.450 m. di altezza (Sprudin) e 5.950 (Leśniewicz). Sul pendio del Noszak sono arrivati fino all'ultimo campo intermedio, affidando, in seguito, la macchina da presa a 16 mm. a Zbigniew Rubinowski, uno dei partecipanti all'ultimo balzo. Nacque così il mediometraggio *Hindukus*, uno dei pochi film realizzati in grandi spedizioni alpine da operatori professionisti e su normale pellicola a 35 mm. Il frammento dell'attacco alla cima, ripresa da Rubinowski, è stato ristampato su pellicola normale. Si nota tuttavia, e molto chiaramente, la diversa fattura dell'immagine. Questa imperfezione tecnica dà al film un che di magico e la sensazione della grande avventura.

Hindukus, inoltre, è il primo film che la Polonia abbia realizzato su montagne esotiche, dal tempo delle pellicole di Stefan Osiecki, ormai scomparse, sulla prima Spedizione nelle Ande.

L'opera possiede diverse sequenze espressive, non solo dal punto di vista drammatico, ma anche del colore (Agfacolor). Nella presentazione del viaggio attraverso l'Afganistan, degli interessanti costumi e del folklore di quel paese, prevalgono le tinte giallo-dorate delle piste polverose che solcano il deserto. Nella seconda parte, invece, è vivo, il contrasto tra il bianco della neve, l'azzurro del cielo, e il nero delle rocce.

Il film è realizzato e montato più che correttamente, seducente e netto nelle indicazioni geografiche dei luoghi, di cui è tenuto presente il valore espressivo. Gli si può rimproverare soltanto di non sottolineare abbastanza la bellezza del paesaggio montano, che osserviamo solo in alcune riprese (ottime del resto) dell'aurora e del tramonto. Nonostante ciò, troviamo in *Hindukus* una serie di spunti interessanti, quali ad esempio la registrazione del racconto di Krzysztof Berbeka sùbito dopo aver valicato la cima, e anche un certo metodo di narrazione che avvicina i protagonisti della scalata allo spettatore.

Quando ancora *Hindukus* era in sala di montaggio e di registrazione sonora, Sprudin si preparava, nell'inverno 1961, a una nuova avventura montana. In febbraio si stabilì al Morskie Oko e, in condizioni relativamente dure, riprese il passaggio, d'inverno, delle parete nord-est del Monaco (2.091). Ne risultò il

famoso *Wariant R* (t.l.: Variante R). Ancora una volta i principali (e unici) attori del film erano Lech Utracki e Jerzy Werterasiewicz; l'équipe era composta di un complesso di scalatori scelto, tra cui Czesław Momatiuk, Jerzy Jurkowski, Jan Długosz e Andrzej Wilczkowski. Il lavoro sfibrante durò qualche mese, con il quotidiano trasporto della macchina da presa e delle attrezzature tecniche dal rifugio del Morskie Oko sul piano esposto alle falde del Monaco. Inoltre c'era la necessità di assicurare l'operatore, installato su un seggiolino attaccato alla parete. Ma tutto fu superato e risolto brillantemente.

Wariant R, un breve film della durata di 10 minuti, privo di qualsiasi commento sull'impresa, è, in confronto a *Taternicy*, forse più esclusivo. Ha anche riportato molto meno successo di pubblico e minori riconoscimenti internazionali. È però chiaro che l'esposizione sobria e moderata va tutta a profitto dell'opera, che non è se non una riproduzione professionale, pura e precisa, della bellezza della spedizione. La selezione molto accurata dei diversi piani, i movimenti della macchina da presa, l'ingegnoso montaggio, tutto qui tende a mettere in rilievo le dimensioni della parete di 220 m. e i minuscoli corpi umani smarriti nelle sue anfrattuosità, l'acrobazia, la negazione di tutte le regole d'equilibrio. Il cortometraggio di Sprudin ricorda, in buona parte, le sequenze della scalata della roccia in *Les Etoiles du Midi* di Ichac, riprese ottimamente. La « Variante R » non può certo essere paragonata, per le dimensioni, alla parete-est dei Grand-Capucines, ma le difficoltà sono sicuramente quasi le stesse.

L'ultimo film di montagna di Sprudin, *Zamarła Tumia* (t.l.: La cima della morte), si riferisce da una parte all'antica minaccia della parete sud e, dall'altra, al lavoro d'allenamento a cui oggi essa si presta. Oltre a un montaggio di fotografie che si riferiscono al periodo eroico tra la fine del XIX e l'inizio del XX sec., al primo valico della parete da parte di Bednarski e compagni, il film comprende una sintesi delle spedizioni dei tre complessi di scalatori che superarono la parete per strade diverse: Nowacki e Jurkowski, Wojnarowicz e Pietsch, Monatiuk e sua sorella. Sergiusz Sprudin è così riuscito a documentare le varie tappe del progresso dell'alpinismo nei Tatra. Ma non bisogna neppure trascurare il merito dei suoi collaboratori.

Frammenti di film a soggetto

Anche attualmente, come nell'anteguerra, è difficile trovare motivi di montagna nei film a soggetto realizzati in Polonia. Nel 1949 è apparso *Czarci zleb* (t.l.: Il crepaccio diabolico) (3), il cui eroe era un montanaro, una guardia di finanza. La trama, alquanto schematica, si apparenta direttamente al film d'anteguerra di Lejtes *Dzién wielkiej przygody* (t.l.: Il giorno della grande avventura). Una parte degli esterni è stata girata nei dintorni delle Cime Kasprowy; la vicenda, emozionante e a sensazione, si avvale di coraggiose discese sciistiche; e un valore supplementare è da attribuire alle scene sul folklore dei montanari.

(3) Più noto in Italia col titolo *Il picco del diavolo* (co-regìa di Aldo Vergano).

La tematica bellica, che predomina nel nostro cinema, solo in misura minima si è interessata ai destini del Podhale durante l'occupazione. Una esigua eco della situazione che regnava allora a Zakopane, capitale del « Goralenvolk », si può trovare nel film di Zarzycki *Biały niedźwiedź* (t.l.: L'orso bianco).

Il primo film, i cui esterni siano stati girati completamente nei Tatra, è *Gli uomini della Croce Azzurra* di Andrzej Munk, il suo debutto come regista. Montanari autentici interpretarono gli eroi dell'epopea partigiana, che attraversavano i Tatra per salvare i compagni feriti. L'opera fu condotta nello stile severo del documentario, e rendeva in modo eccezionale la « montagna in fiamme ».

In altri film — come *Podhale w ogniu* (t.l.: Podhale in fiamme), storia a colori dell'insurrezione della Kostka Napierski, la commedia *Deszczowy lipiec* (t.l.: Luglio piovoso), o la tragicommedia *Zuzanna i chłopcy* (t.l.: Susanna e i ragazzi) — troviamo solo un'eco lontana di immagini di montagna.

* * *

Occorrerebbe chiudere questa breve e, per necessità, un po' arida rassegna, con un accenno al futuro. L'interesse per la tematica di montagna è però troppo limitato, specializzato e frammentario, per poter tracciare nuove strade o chiudere delle tappe. Che dire, dunque? La quantità e il livello dei film di montagna, negli anni avvenire, dipenderanno soltanto dai cineasti polacchi.

(*traduz.*: Adriana Salvagni).

Filmografia del cinema polacco ispirato alla montagna

a) FILM A SOGGETTO:

1913 **KARPACCY GORALE** (t.l. **Montanari dei Carpazi**) — **r.** - Aleksander Hertz - **s.**: dal dramma di Jozef Korzeniowski - **f.**: Czeslaw Jakubowicz - **p.**: Sfinks.

1920 **IDZIEM DO CIEBIE POLSKO, MATKO NASZA** (t.l. **Noi veniamo da te, Polonia, madre nostra**) — **r.**: Nina Niovilla - **sc.**: Ten. Bojakowski e Nina Niovilla - **f.**: Witalis Korsak Gologowski - **int.**: Stanislaw Grusczźynski, Zoe Geleano, Michal Halicz, ten. Bojakowski - **p.**: Sfinks (1400 metri).

1922 **ZAZDROSC** (t.l. **Gelosia**) — **r.**: Wiktor Bieganski - **f.**: Zbigniew Gniazdowski - **int.**: Antoni Piekarski, Zofia Jaroszewska, Mariusz Maszynski, Michal Waszynski, Leonard Buczkowski - **p.**: Kinostudio (1960 metri).

OTCHLAN POKUTY (t.l. **L'abisso dell'espiazione**) — **r.** e **sc.**: Wiktor Bieganski - **f.**: Stanislaw Sebel e Zbigniew Gniazdowski - **int.**: Ryszard Sobiszewski, Halina Maciejewska, Wiktor Staszewski, Antoni Piekarski, Wiktor Bieganski - **p.**: Kinostudio (1900 metri).

1923 **BOZYSZCZE** (t.l. **L'idolo**) — **r.** : Wiktor Bieganski - **sc.** : Gamaston - **f.** : Stanislaw Sebel - **int.** : Ryszard Sobiszewski, Maria Lubowiecka, Leon Trystan, Zofia Jaroszewska, Halina Maciejewska, Antoni Piekarski - **p.** : Polfilm (1770 metri).

1926 **ORLE** (t.l. **L'aquilotto**) — **p., r., s.** e **sc.** : Wiktor Bieganski - **a.** : Albert Wywerka e Antoni Wawrzyniak - **int.** : Boleslaw Orlinski, Zdzislaw Czermanski, Hanka Ordonowna, Lech Owron (3300 metri).

1928 **SZALAS MILOSCI** (t.l. **La capanna dell'amore**) — **r.** : Artur Twardyjewicz - **f.** : Gustaw Krynski - **int.** : Krystyna Ankwicz, Marian Jednowski, Mary Wolicz - **p.** : Pegazfilm (2500 metri).

1929 **KOBIETA, KTORA GRZECHU PRAGNIE** (t.l. **Una donna che desidera il peccato**) — **p., s.** e **sc.** : Wiktor Bieganski - **f.** : Seweryn Steinwurzel - **int.** : Nora Ney, Carlotta Bologna, Tadeusz Wanden (3150 metri).

1932 **BIALY SLAD** (t.l. **L'orma bianca**) — **r.** e **f.** : Andrzej Krzeptowski - **sc.** : Rafal Malczewski - **int.** : Janina Fischer e gli attori non professionisti Bronislawa Polakowna, Bronislaw Czech, Andrezej Krzeptowski, Stanislaw Sieczka, Jozef Bukowski, Jan Marusarz, Stanislaw Marusarz - **p.** : Asterfilm (presentato alla I[a] Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia - 1932).

1934 **ZAMARLE ECHO** (t.l. **L'eco del passato**) — **r.** : Andrzej Krzeptowski - **sc.** : S. Adam e W. Bugaiski - **f.** : Stanislaw Wohl, Adolf Forbert, Andrzej Krzeptowski - **int.** : Krystyna Ankwicz, Waclaw Pawlowski, Stanislaw Sieczka, Tadeusz Ordeyg - **p.** : Arlux.

1935 **DZIEN WIELKIEJ PRZYGODY** (t.l. **Il giorno della grande avventura**) — **r.** : Jozef Lejtes - **sc.** : Ferdynand Goetel - **f.** : Seweryn Steinwurzel - **int.** : Kazimierz Junosza Stepowski, Franciszek Brodniewicz, Helena Roj-Rytardowa, Jan Marusarz - **p.** : Panta film (2450 metri). (Presentato alla III[a] Mostra d'arte cinematografica di Venezia — 1935 — e ivi premiato con la Coppa della Confederazione Fascista dell'Industria) [copia conservata].

1939 **SPORTOWIEC MIMO WOLI** (t.l. **Atleta suo malgrado**) — **r.** : Mieczyslaw Krawicz - **sc.** : Jan Fethke - **f.** : Jakub Jonilowicz, Andrzej Krzeptowski, Stanislaw Wohl - **int.** : Adolf Dymsza - **p.** : Libkow film.

* * *

1949 **CZECI ZLEB (Il picco del diavolo)** — **r.** : Tadeusz Kanski e Aldo Vergano - **s.** : Tadeusz Kanski - **sc.** : Tadeusz Kanski e Aldo Vergano - **f.** : Adolf Forbert - **scg.** : Roman Mann - **m.** : Kazimierz Serocki - **int.** : Tadeusz Schmidt, Alina Janowska, Zbigniew Skowronski, Klemens Mielczarek - **p.** : Wytw Filmòv Fabularnyct.

1955 **BLEKITNY KRZYZ** (t.l. **Gli uomini della Croce Azzurra**) — **r.** : Andrzej Munk - **f.** : (a colori) : Sergiuzs Sprudin - **int.** : Stanislaw Byrcyn Gasienica, Stanislaw Wawrytko, Stanislaw Marusarz, Stanislaw e Lasu Gasienica, Jozef Krzeptowski, Karol Modzelewski, Ludwik Ziemblic e gli attori non professionisti Woiciech Siemion e Elzbieta Polkowska - **p.** : Società dei Film Documentari.

PODHALE W OGNIU (t.l. **Phodale in fiamme**) — **r., s.** e **sc.** : Jan Batory e Henryk Hechtkopf - **f.** : Adolf Forbert - **int.** : Janusz Bylczynski, Teresa Szmigielowna - **p.** : Film Polski.

1957 **DESZCZOWY LIPIEC** (t.l. **Luglio ventoso**) — **r.**: Leonard Buczkowski - **s.** e **sc.**: Stefania Grodzienska e Leonard Buczkowski - **f.**: Seweryn Kruszynski - **int.**: Urszula Modrzynska e Ryszard Barycz - **p.**: Film Polski.

1959 **BIALY NIEDZWIEDSZ** (t.l. **L'orso bianco**) — **r.**: Jerzy Zarzycki - **f.**: Stefan Matyjaszkiewicz - **int.**: Gustaw Holoubek, Stanislaw Milski, Teresa Tuszynska, Adam Pawlikowski - **p.**: Film Polski.

1961 **ZUZANNA I CHLOPCY** (t.l. **Susanna e i ragazzi**) — **r.**: Stanislaw Mozdzenski - **s.** e **sc.**: Janusz Chudzynski - **f.**: Antoni Wojtowicz - **int.**: Adam Hanuszkiewicz, Ewa Krzyzewska, Tadeusz Plucinski - **p.**: Film Polski.

1962 **SLADAMI BYRCYNOWYCH WSPOMINKOW** (t.l. **Le memorie del montanaro Byrcyn**) — **r.**: Jan Riesser - **p.**: Film Polski.

b) DOCUMENTARI:

1926 **SPORTY WSROD LODOW I SNIEGU** (t.l. **Sport sulla neve e sul ghiaccio**).

SLUB W SNIEGU (t.l. **Matrimonio sulla neve**).

WYSCIGI SANECZKOWE (t.l. **Gare di slitta**).

1927 **KRYNICA W ZIMIE** (t.l. **Krynica d'inverno**).

1929 **NA POLSKICH SZCZYTACH** (t.l. **Sulle cime polacche**).

1934 **FRAGMENTY TATRZANSKIE** (t.l. **Frammenti dei Tatra**).

WSROD SZCZYTOW TATRZANSKICH (t.l. **Tra le cime dei Tatra**) — **r.**: Adam Lenkiewicz.

1935 **ISTEBNA** — **r.**: Eugeniusz Cekalski e Henryk Vlassak.

WIOSNA NARCIARZY (t.l. **La primavera degli sciatori**) — **r.** e **f.**: Andrzej Krzeptowski.

POLSKA WYPRAWA NA ANDY (t.l. **La spedizione polacca sulle Ande**) — **r.**: Stefan Osiecki - **f.**: Stefan Osiecki e Stefan Daszynski (mediometraggio).

SEREK I CHLEB (t.l. **Pane e formaggio**) — **r.**: Eugeniusz Cekalski e M. Ladosz - **f.**: Stanislaw Wohl. [copia conservata].

1936 **TANCE GORALSKIE** (t.l. **Danze di montanari**) — **r.**: Eugeniusz Cekalski, Mierzejewski e Stanislaw Lipinski - **p.**: Petersile e Turbowicz. [copia conservata].

7000 METROW NAD POZIOMEN MORZA (t.l. **7000 metri sul livello del mare**) — **r.**: Stefan Osiecki - **f.**: Stefan Osiecki e Stefan Daszynski.

STROJ, SPIEW I TANIEC NA PODHALU (t.l. **Costumi, canti e danze sul Podhale**) — **p.**: Pat.

TATRY I GORALE (t.l. **Tatra e montanari**).

UJARZMIENIE KASPROWEGO (t.l. **Le teleferiche sul Monte Kasprowy**).

U ZEMKOW (t.l. **Gente di Bieszczady**).

1938 **NA ZBOCZACH KARPAT** (t.l. **Alle falde dei Carpazi**) — **p.:** Lumen.

POWSTANIE ALP (t.l. **Origine delle Alpi**) — **p.:** Pat.

W JAWORZYNIE I PIENINACH (t.l. **Nella Jaworzyna e sui Monti Pieniny**).

W TATRACH (t.l. **Sui Tatra**) — **p.:** Petersile e Turbowicz.

SWIETO GOR (t.l. **La festa della montagna**) — **p.:** Petersile e Turbowicz.

1939 **FIS** — **p.:** Pat.

* * *

1947 **U STOP KARKONOSZY** (t.l. **Alle falde dei Monti Karkonosze**) — **r.:** Wlodzimierz Puchalski (347 metri).

1948 **ZIEMIA KLODZKA** (t.l. **La terra di Klodzko**) — **r.:** Zbigniew Bochenek - **f.:** Wlodzimierz Puchalski.

NA SNIEZNYM SZLAKU KARKONOSZY (t.l. **Sulla pista nevosa di Karkonosze**) — **r.:** Jerzy Salapski - **f.:** Loepold Chrapek (395 metri).

ZIMA W TATRACH (t.l. **I Tatra d'inverno**) — **r.:** Jerzy Salapski - **f.:** Leopold Chrapek e Zbigniew Bochenek (319 metri).

NARCIARSTWO (t.l. **Sci**) — **r.:** Jerzy Salapski - **f.:** Leopold Chrapek e Zbigniew Bochenek (357 metri).

PODHALE W ZIMIE (t.l. **Podhale d'inverno**) — **r.:** Jerzy Salapski - **f.:** Leopold Chrapek (301 metri).

1949 **JURA KRAKOWSKA** (t.l. **Le rocce di Cracovia**) — **r.:** Wiesław Tomaszkiewicz - **f.:** Leopold Chrapek (420 metri).

WIELKI REDYK (t.l. **Il grande pascolo**) — **r.:** Stanislaw Mozdzenski - **f.:** Sergiusz Sprudin.

NARCIARZE (t.l. **Sciatori**) — **r.:** Natalia Brzozowska - **f.:** Sergiusz Sprudin.

NA WSPINACZCE (t.l. **In scalata**) — **r.:** Natalia Brzozowska - **f.:** Sergiusz Sprudin.

1950 **GORSKIE KOLEJKI LINOWE** (t.l. **Le teleferiche**) — **r.:** Jerzy Salapski - **f.:** Leopold Chrapek (450 metri).

1952 **W BESKIDZIE SLASKIM** (t.l. **Sulle cime di Beskid Slaski**) — **r.:** Zbigniew Bochenek - **f.:** Kazimierz Mucha (447 metri).

PIENINY (t.l. **I Monti Pieniny**) — **r.:** Zbigniew Bochenek - **f.:** Kazimierz Mucha (560 metri).

1955 **WIOSNA TATRZANSKA** (t.l. **Primavera nei Tatra**) — **r.** e **f.:** Mieczyslaw Wiesiolek (470 metri).

ZDOBYWCY ORLEJ PERCI (t.l. **I conquistatori della Roccia dell'Aquila**) — **r.** e **f.:** Mieczyslaw Wiesiolek (570 metri).

1956 **W DOLINIE PRADNIKA** (t.l. **Nella Valle di Pradnik**) — **r.** : Zbigniew Bochenek - **f.** : Kazimierz Mucha (404 metri).

1957 **SPOTKANIE Z BESKIDEM** (t.l. **Incontro coi Beskidi**) — **r.** : Zbigniew Bochenek - **f.** : Kazimierz Mucha (404 metri).

GROTOLAZY (t.l. **Gli speleologi**) — **r.** : Jan Riesser - **f.** : Mieczyslaw Vogt (293 metri).

NARTY, GIPS I ZAKOPANE (t.l. **Sci, gesso e Zakopane**) — **r.** : Edward Palczynski - **f.** : Janusz Czecz (411 metri).

1958 **WESELE PODHALANSKIE** (t.l. **Nozze a Podhale**) — **r.** : Wlodzimierz Borowik - **f.** : Antoni Staskiewicz (427 metri).

1959 **TATERNICY** (t.l. **Gli scalatori dei Tatra**) — **r.** e **f.** : Sergiusz Sprudin - **int.-scalatori** : Lech Utracki, Jerzy Werterasiewicz, Stanislaw Biel, Zbigniew Rubinowski, Szymon Wdowiak.

GDZIES POD TURBACZEM (t.l. **Là, sotto il Turbacz**) — **r.** : Zbigniew Bochenek.

WYSCIG ZE SMIERCIA (t.l. **Gara con la morte**) — **r.** : Edward Palezynski - **f.** : Janusz Czecz.

TATRZANSKA JESIEN (t.l. **Autunno nei Tatra**) — **r.** : Jan Riesser - **f.** : Janusz Czecz.

1961 **OPOWIESC PASTERSKA** (t.l. **Storia di pastori**) — **r.** : Zbigniew Bochenek.

WARIANT R (t.l. **Variante R**) — **r. e f.** : Sergiusz Sprudin - **int.-scalatori** : Lech Utracki e Jerzy Werterasiewicz.

HINDUKUSZ (t.l. **Hindukus**) — **r.** e **f.** : Sergiusz Sprudin e Witold Lesniewicz (lungometraggio).

1962 **BARWY PIENIN** (t.l. **I colori dei Monti Pieniny**) — **r.** e **f.** : Zbigniew Bochenek.

ZAMARLA TURNIA (t.l. **La cima della morte**) — **r.** e **f.** : Sergiusz Sprudin - **sc.** : Jan Dlugosz.

Note

Il festival di Dakar

Tra i meriti del primo Festival delle Arti Negre, tenutosi a Dakar in aprile, ve n'è uno che riguarda il settore del cinema (affidato a cure organizzative italiane ed in particolare alla passione di un cineasta « africanista », Guido Manera). Alludo al merito di aver dato modo agli osservatori europei ed americani di constatare la nascita di una cinematografia senegalese. Tale nascita è stata ufficialmente riconosciuta dalla giuria del Festival, la quale ha assegnato al Sénégal, oltre a premi e menzioni individuali, anche la ricompensa per la migliore selezione nazionale.

A dire il vero, del più attivo tra i giovani registi senegalesi, Ousmane Sembène (cui è toccato pure il premio nel settore del romanzo), si era già sentito parlare. I suoi cortometraggi a soggetto Borom Saret *e* Niayes *erano apparsi a qualche manifestazione internazionale (Tours, Locarno) e di recente il suo primo lungometraggio,* La noire de ..., *aveva vinto in Francia il Premio Vigo. A mio parere, l'opera più forte di Sembène rimane* Niayes *(cfr. giudizio di Piero Zanotto in « Bianco e Nero » di luglio-agosto 1965, a proposito della sua presentazione a Locarno): una sorta di fosca tragedia elisabettiana in ambiente tribale, un po' « strangolata » entro i limiti del cortometraggio, ma viva grazie all'originalità della materia, grazie al vigore della polemica, che vibra sotto l'apparente distacco dello stile « obiettivo », grazie alla felice definizione emblematica di alcuni personaggi (la madre dalla cupa, religiosa dignità, il folle chiuso nel suo stravolgimento). Più fragile, al confronto, più artificioso, più tendente (pur in una sua asciutta maniera) alla mozione degli affetti,* Borom Saret, *che ha per protagonista un disgraziato, il quale non riesce a sbarcare il lunario trasportando gente nella sua carretta, a causa di un serie contraria di circostanze, e finisce addirittura col vedersi sequestrata la carretta stessa. Ma i limiti del filmetto sono in parte compensati dalla sua sincerità, dal sapore delle notazioni. Più ambizioso indubbiamente* La noire de ..., *per il quale tuttavia il Premio Vigo sembra una ricompensa sproporzionata. Alle prese con un delicato processo psicologico, Sembène è caduto infatti in un certo schematismo, è rimasto in superficie, ad onta della sua sincerità, ancora una volta apprezzabile. Protagonista della storia è una ragazza senegalese, che si trasferisce*

a lavorare presso una famiglia francese sulla Costa Azzurra. Ma qui — impiegata come domestica — si sente umiliata e prigioniera, intristisce e finisce per uccidersi. Alla sostanziale mancanza di rilievo del personaggio principale fanno riscontro modi convenzionalucci nel tratteggio dei personaggi bianchi. Certo il film ha sofferto a causa della modestia dei mezzi con cui è stato realizzato. (È stato fra l'altro girato in Africa, con la sola eccezione di una breve sequenza a colori — il resto del film è in bianco e nero —, con cui Sembène ha inteso mostrare la Costa Azzurra attraverso gli occhi abbagliati della ragazza senegalese).

L'insufficienza dei mezzi tecnici e finanziari a disposizione dei registi del giovane cinema dakerese è dimostrata anche dal fatto che essi sono in genere costretti ad impostare i loro film sull'impiego della voce fuori campo. La verità è che non esiste un'industria cinematografica nazionale (tutto è in mano francese). Lo Stato non può e non sa far molto di più che elargire ai cineasti un po' di pellicola. La stessa televisione, che potrebbe costituire un'utile palestra, ha un'attività assai ridotta, priva di finalità propriamente spettacolari. Ma le difficoltà non derivano soltanto dalla ristrettezza dei mezzi e dall'invadenza degli interessi francesi; derivano anche dall'immaturità politica di questo paese povero di recente indipendenza, dove la presenza al vertice dello Stato di un uomo come Léopold Sédar Senghor è neutralizzata dai complessi e dalle soggezioni di cui soffre la classe dirigente. (L'opposizione — a quel che ho capito — è dispersa o in galera o comunque tenuta a bada). Politici e burocrati non vedono quindi di buon occhio i film che mirano a mettere in questione uno stato di cose, ad agitare fermenti innovatori. Ma anche in seno all'intelligenzia affiorano posizioni curiose e contraddittorie. Ne ha fatto le spese, fra l'altro, Et la neige n'était plus, *un cortometraggio a soggetto di Thabacar Samb (ex allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia), che a me è sembrato con* Niayes *la cosa più egregia vista a Dakar e certo la migliore tra le opere in concorso. Nel suo film Samb ha formulato una tesi polemica, in base alla quale i giovani africani educati in Europa dovrebbero tendere a ritrovare il contatto con le proprie radici continentali e nazionali. Ma certi intellettuali e cineasti africani hanno voluto vedere nel film di Samb una sorta di invito rivolto ai negri perché risalgano, diciamo così, sull'albero. (Essi hanno fatto per esempio riferimento ad una scena in cui il giovane protagonista europeizzato si reca dalla madre, la quale vive in una capanna e mangia con le mani.) Ora, può essere che Samb non abbia le idee del tutto chiare, ma la sua opera è interessante anche per questo, voglio dire perché in qualche modo rispecchia contraddizioni ed incertezze, affioranti oggi nell'animo dei negri più evoluti. Senza contare che, se le immagini di* Et la neige n'était plus *sono realistiche, la sua sostanza è in certa misura allegorica. Un merito di Samb è anzi quello di aver impedito che la metafora raggelasse il suo discorso, il quale appare invece caratterizzato da notevole freschezza di emozione lirica.*

Sarà interessante seguire gli sviluppi di questo nascente cinema senegalese, i cui sforzi ci auguriamo non vengono frustrati da incomprensioni e da penuria di mezzi. Sembène e Samb sono i due registi da tener d'occhio. Ma non va dimenticato il duplice sforzo che a beneficio del cinema e della televisione a Dakar vien compiendo Paulin Vieyra, il quale — oltre ad essere regista — è anche funzionario del governo.

*Sénégal a parte, la selezione di film offerta dal Festival (una selezione giudiziosamente rigorosa: ventidue titoli soltanto su molte decine di iscritti) includeva un po' di tutto: opere europee e americane, realizzate dai bianchi in Africa; opere realizzate da africani in Europa; ed anche opere (medî e cortometraggi) realizzate da negri in Africa. Abbiamo così ritrovato film a soggetto (*Nothing But a Man *di Michael Roemer,* Assalto ao trem pagador *di Roberto Farias,* Un coeur gros comme ça *di François Reichenbach) e documentari (*Les statues meurent aussi *di Alain Resnais,* La scoperta dell'Africa *di Folco Quilici), più o meno largamente conosciuti in Europa. Abbiamo ritrovate firme come quella di Henri Gruel, apposta a un disegno animato che batteva la bandiera del Tchad (per contro un film sovietico era firmato da un regista africano). Tra i paesi africani in competizione quello che più merita menzione, dopo e a debita distanza dal Sénégal, è il Niger, grazie a due operine* naïves: *il gracile disegno animato* La mort du Gandji *di Moustapha Alassane e il gradevole filmetto educativo* Le levier, le puits, la roue et la jolie fille, *presentato dal Servizio di Stato per la stampa scritta e filmata. Si può dunque constatare che in alcuni paesi del continente nero il cinema sta emettendo i primi vagiti (che nel Sénégal appaiono già sufficientemente « articolati »): gli anni a venire diranno se l'infante ha le forze per raggiungere una sua autonomia ed una sua maturità, come espressione di una cultura orientale.*

GIULIO CESARE CASTELLO

I film

Viva Maria

(*Viva Maria!*)

R.: Louis Malle - *s.* e *sc.*: Louis Malle e Jean-Claude Carrière - *f.* (Panavision, Eastmancolor): Henri Decae - *scg.*: Bernard Evein - *c.*: Ghislain Uhry - *m.*: Georges Delerue - *parole delle canzoni*: Louis Malle e Jean-Claude Carrière - *e.s.*: Lee Zavitz - *mo.*: Kenout Peltier e Suzanne Baron - *int.*: Jeanne Moreau (Maria I), Brigitte Bardot (Maria II), George Hamilton (Florès), Gregor Von Rezzori (Diogène), Paulette Dubost (signora Diogène), Claudio Brook (Rodolfo), Carlos Lopez Moctezuma (Rodriguez), Poldo Bendandi (Werther), Francisco Reiguera (Padre Superiore), Jonathan Eden (Juanito), Adriana Roel (Janine), José-Angel Espinoza (il Presidente), José Baviera (Don Alvaro), Fernando Wagner (il padre di Maria II), José Luis Campa, Roberto Campa, Eduardo Murillo e José Esqueda (i « Turcos ») - *p.*: Oscar Dancigers e Louis Malle per Nouvelles Editions de Films - Productions Artistes Associés (Paris) / Vides (Roma) - *o.*: Francia-Italia, 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

« Ho cercato di francesizzare un genere finora tipicamente americano. » « *Viva Maria!* ha sempre voluto essere un omaggio allo spettacolo e al film-spettacolo. » Queste dichiarazioni, rispettivamente del regista e del co-scenarista (Jean-Claude Carrière) di *Viva Maria!*, possono riassumere con approssimazione i propositi di base degli autori del film e il prevalente carattere di « divertissement » della loro opera.

Fu nell'estate del 1964, a Spoleto, durante il « Festival dei due mondi », al quale Malle era stato invitato per la messa in scena de « Il Cavaliere della Rosa » di Strauss, che venne steso, con la collaborazione di Carrière, il primo abbozzo dello scenario di *Viva Maria!* « In occasione di quella esperienza teatrale, totalmente nuova per me, — spiega lo stesso Malle — noi abbiamo scoperto la bellezza, la follia, la gioia, la passione del palcoscenico: due piccoli intellettuali parigini s'imbattevano nella magia dello spettacolo. È l'emozione di quell'incontro che si è ripercossa e dilatata nello scenario, prendendo come base l'idea di partenza annotata una sera, durante le riprese del *Feu follet*: due donne, due seduttrici, due cantanti, si uniscono; da allora, niente può resistere a loro; tutto il mondo è ai loro piedi. »

Possiamo convenire che sia stato un atto di omaggio alle forme più tradizionali, convenzionali e appariscenti dello spettacolo da palcoscenico (comunque più vicine all'operetta in genere e al « musical » di stampo americano che ad altro) a suggerire la realizzazione di *Viva Maria!* Ma tale dipendenza si esaurisce, in effetti, negli

aspetti più esteriori della rappresentazione; vale a dire nel disegno bizzarro e barocco della scenografia e dei costumi, e nel tratteggio schematico dei personaggi, specialmente di secondo piano. Per il resto, il film rimanda a dipendenze più strettamente cinematografiche. Esso è soprattutto un omaggio al cinema stesso, a livello delle sue convenzioni spettacolari, ma anche di taluni suoi traguardi culturali, svolto con piglio disinvolto e spregiudicato, con una certa dose di sufficienza intellettualistica, ma anche con intelligenza e buon gusto, e con quella eleganza espressiva che è una delle doti del più « aristocratico » fra i registi francesi della nuova generazione.

Il risultato è senza dubbio dovuto alla stretta collaborazione di due personalità abbastanza spiccate, delle quali può essere interessante individuare la diversa natura e misura degli apporti, arrecati singolarmente già in sede di stesura dello scenario. Ci riferiamo, ovviamente, a Carrière e a Malle. Il contributo del primo è di gran lunga il più scoperto, oltre che svolto in due precise direzioni. Per indicarle basti ricordare che l'estro e l'inventiva di Carrière si esplicano con eguale disinvoltura sia come stretto e fedele collaboratore di Pierre Etaix, al quale suole predisporre ogni situazione comica, sia come autore di sceneggiature non poco corrosive sul piano della satira sociale (tra l'altro, ha validamente contribuito con Buñuel ai risultati di *Le journal d'une femme de chambre*). Nella girandola di trovate, ora intelligenti e irresistibili, ora soltanto bizzarre e intellettualistiche (ad uso quasi esclusivo del critico « iniziato », che ne ritrova le matrici in qualche vecchio film di Keaton o dei fratelli Marx), sulle quali poggia in gran parte l'efficacia di *Viva Maria!*, non è difficile riconoscere la « verve » abituale di Carrière; così come il suo estro più corrosivo si esplica nel disegno squadrato dei grassi latifondisti e banchieri antirivoluzionari, e dei godibilissimi monaci inquisitori e torturatori.

Il contributo di Malle, per contro, è più sottile, oltre che assai meno giocoso di quello di Carrière, al punto da determinare, a tratti, e specialmente nella parte centrale del racconto, qualche frattura di ritmo e di tono, che non riesce a conservarsi del tutto grottesco e ironico. Tale apporto si riscontra nell'eccezionale vitalità, nell'audace spirito d'iniziativa di cui sono investiti i due personaggi femminili. Solo che si superi la bizzarria dell'impostazione delle due figure, non è tanto difficile trovare in esse un condizionamento, alla stregua di quei corposi caratteri di donne istintive, ricorrenti nei film di Malle, le quali si assumono tutte le prerogative, nell'azione e nell'esperienza erotica, che già furono dell'uomo prima di quella specie di disfacimento in cui lo stato d'animo del regista si è compiaciuto di collocare il maschio, per gradi successivi, dall'*Ascenseur pour l'échafaud* (1957) al *Feu follet* (1963). In *Viva Maria!* l'uomo è totalmente rimesso alla mercè delle due protagoniste: Maria-Bardot se ne serve come oggetto per soddisfare le proprie « curiosità » sessuali, e nient'altro; Maria-Moreau, più romantica, s'innamora di Flores, il giovane rivoluzionario, e si unisce a lui, incatenato a una croce, mediante un amplesso abbastanza significativo, in cui non soltanto l'iniziativa è tutta della donna; e infine, alla morte di Flores, sarà lei stessa in grado di scatenare veramente, e portarla a compimento con l'aiuto dell'altra Maria, la missione libertaria inadeguata alla forza dell'uomo. Il film, in definitiva, può essere visto come tutta un'esaltazione — non sappiamo fino a qual punto

burlesca per Malle — di un sanguigno vitalismo femminile contrapposto all'impotenza, alla meschinità, alla banalità del maschio.

Per questo, e nonostante gli scompensi accennati in misura della varietà di prospettive di cui il racconto dispone, *Viva Maria!*, così denso d'implicazioni, è un « divertissement » tutt'altro che fine a se stesso. Ma anche se lo si osserva, distrattamente, da questo lato, non si può fare a meno di ammirarne, assieme alla qualità dei « gags » e a un certo gusto libertino abbastanza manifesto, l'elegante barocchismo dell'immagine — al quale hanno contribuito con eguale affiatamento il fotografo Henri Decae e lo scenografo Bernard Evein — e il generoso dono interpretativo del duo Bardot-Moreau, ricco di sensibilità e di malizia, di scaltrezza e di istinto.

LEONARDO AUTERA

Le stagioni del nostro amore

R.: Florestano Vancini - *s.* e *sc.*: Elio Bartolini e Florestano Vancini - *f.*: Dario Di Palma - *scg.*: Giuliana De Maria - *m.*: Carlo Rustichelli - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Enrico Maria Salerno (Vittorio Borghi), Valeria Valeri (sua moglie), Jacqueline Sassard (Elena), Anouk Aimée (Francesca), Gian Maria Volonté (Leonardo Varzi), Gastone Moschin (Tancredi, il metronotte), Checco Rissone (Olindo), Daniele Vargas (il conte), Pietro Tordi (Mario Borghi), Elena Ballesio, Luciano Damiani, Consalvo Dell'Arti, Gigi Magnani, Bruno Garilli - *p.*: Mario Gallo e Florestano Vancini per la Ga.Va. Cinematografica - *o.*: Italia, 1966 - *d.*: Medusa (regionale).

Non avesse altri meriti, *Le stagioni del nostro amore* muove le acque sempre troppo stagnanti del cinema italiano, sul piano delle idee e delle scelte di contenuto. Un film di impegno civile e — a largo raggio — politico è infatti del tutto inconsueto in un'industria che sforna prodotti di rapido consumo e formule per non far pensare. Ne è stato provocato anche il discorso sul cinema « dei sentimenti » e il cinema « della ragione », ma a me pare valga la pena sottolineare un aspetto che forse comprende gli altri: la penetrazione sincera al di sotto della scorza di un personaggio emblematico. — « Il film è in qualche modo autobiografico? » — è stato chiesto al regista; « no — egli ha risposto — « vi sono descritte esperienze attraverso cui siamo passati tutti, vi sono dentro ricordi ed episodi della mia giovinezza, ma la storia non è la mia. E la delusione di cui parlavo è un sentimento diffuso, non uno stato d'animo personale ». Questo è un punto importante, perché da un lato è indubbio che quella dell'autobiografia è una fonte di ispirazione validissima per ogni autore, in ogni campo; in un altro senso il tema affrontato da Vancini è il tema di una generazione, ma è anche rivissuto da ciascuno con caratteristiche autonome. Vancini, d'altronde, ha messo nel film qualcosa di sé e del suo mondo — non dico delle vicende sue e della sua famiglia —, diversissimo e irripetibile rispetto a qualsiasi altro uomo e regista, anche della sua generazione, e coi suoi stessi problemi. Mantova, per esempio, somiglia a Ferrara, nel film, assai più di quanto non sia nella realtà; il paesaggio — anche se Mantova è Lombardia-emiliana — è quello della pianura ferrarese, la lingua e gli accenti — un italiano e in dialetto — sono ferraresi — quasi addirittura romagnoli — senza discussioni e senza mascheramenti. Vittorio Borghi, giornalista di quarant'anni, figlio di povera gente, ha attraversato esperienze diverse, la guerra, la politica attiva. È sposato, ha un figlio. Elena è una ra-

gazza di 25 anni, sola, moderna. Vittorio e Elena sono stati in gita sulla neve, insieme, la fine di una settimana. Ma la loro relazione è praticamente a un punto di rottura o di crisi, senza che nessuno dei due ne abbia colpa, senza che vogliano realmente separarsi. In realtà il loro amore è diventato angoscioso, senza più alcuna felicità. E hanno deciso di non rivedersi. Il distacco addolora soprattutto Vittorio, che si era attaccato a questo nuovo amore con tutte le sue forze. Rientrando a casa vorrebbe evitare l'incontro con la moglie: ma una spiegazione non può essere rimandata. È, da parte di lei, un tentativo di ritrovare l'amore di un tempo, di risuscitare qualcosa che ormai non esiste più. Forse Vittorio sta per cedere all'affetto della moglie: l'abbraccia, ma il suo è tuttavia solo un altro tentativo, inutile, un gesto sbagliato che lascia rancori che aggrava la tensione, che risveglia recriminazioni crudeli.

Il mattino dopo Vittorio riparte. È teso — una telefonata del redattore capo lo fa uscire dai gangheri — quasi non saluta la moglie e il figlio. Sembra che desideri solo allontanarsi da tutto. Da una stazione sull'autostrada telefona ancora a Elena. La trova irremovibile nella decisione di non incontrarlo più. Vittorio si dirige verso Mantova, la città natale. Arriva, si sistema in albergo, telefona a Varzi, un amico, e combina un appuntamento per la sera. Affiora un ricordo: uno dei primi momenti di crisi con Elena, quando lei rimase incinta. Poi il loro amore, nei primi tempi. Vittorio ritrova i luoghi della giovinezza: una donna anziana, quasi della stessa età di vent'anni prima, l'osteria presso casa, gli amici del padre: il padre, il postino, uomo tutto di un pezzo, forte come una quercia. Un vecchio socialista che non aveva paura di nessuno. Un altro ricordo, più vicino: il padre ormai vecchio, insultato dinanzi all'edicola di un giornale da un lettore di giornali neofascisti, aiutato da Vittorio, e per la prima volta impotente nella sua età.

La sera Vittorio ritrova Varzi, un compagno di fede e di giovinezza, e insieme sono in casa di uno dei maggiorenti della città: un ex agrario, che ora si occupa genericamente di « affari », presta danaro, e colleziona quadri. Ci sono vecchie conoscenze, come Milena, pittrice ed esistenzialista da giovane, ora una ricca, elegante signora. Si parla di anni prima, di quando Vittorio era un comunista militante, di quando i giovani credevano di poter « cambiare il mondo ». La conversazione prosegue con Varzi solo, passeggiando la notte per la città. Se Vittorio è cambiato, Varzi è rimasto quello di sempre: si è solo accorto che da giovani è l'amicizia ad unire; da adulti sono gli interessi. Vuol sapere perché Vittorio non è più comunista: essi parlano di tutto, da Stalin alla Cina, ma in realtà Vittorio sente che l'unica ragione del suo mutamento è che l'avvenire non è mai quello che uno si immagina. La discussione termina con una rivelazione improvvisa: Varzi, che sembra così sicuro di tutto, ha dentro di sé il cruccio di un matrimonio ormai fallito. Vittorio ripensa alla forza d'animo e alla sicurezza che Varzi ha sempre avuto, sin da ragazzo: il giorno dell'entrata in guerra dell'Italia, nel '40, aveva osato rispondere al padre di un compagno di scuola, gerarca fascista: « Oggi è il giorno della morte di Matteotti ».

Vittorio cammina solo per Mantova deserta, e incontra un vigile notturno: è Tancredi, un compagno della lotta partigiana. Un uomo che ha accettato serenamente le disavventure degli ultimi anni: i processi ai partigiani, un anno di prigione, le malattie, i rovesci,

e che ora, tramontati gli ideali, si accontenta del suo lavoro. Ammira sinceramente Vittorio, ma gli dice: « Perché non scrive più per i nostri giornali? ». I ricordi si fanno più frequenti: un giorno sulla neve con Elena, la differenza di età.

La mattina dopo Vittorio accompagna Milena in qualche negozio: ritrova Olindo, l'ex dirigente di partito, ora proprietario di un elegante negozio di stoffe. Perché anche Olindo è cambiato? Lui che non molti anni prima dirigeva gli scioperi, si opponeva alla polizia che caricava la folla? « La situazione in Italia non si muove più — dice Olindo — non va né avanti né indietro. Solo lo spostamento di qualche migliaio di voti ». Ora Vittorio parla con Milena. Perché non si sono sposati? Forse perché lei ha incontrato qualcuno più ricco? perché non si amavano? Ma Vittorio questa volta respinge i ricordi; anzi, litiga aspramente con Milena. Preferisce i ricordi dell'amore con Elena. Oppure l'imboscata, durante la lotta partigiana, mentre erano nascosti in un fienile. Eccoli, la donna che per paura e per isterismo li tradì quando si avvicinarono i fascisti: è quasi uguale a vent'anni prima, con lo stesso tic sul volto.

Presso la tomba dei genitori gli ritorna ancora alla memoria suo padre che, quando era ancora postino del paese, si recava ogni mattina in bicicletta alla stazione a prendere la posta. E qualche volta arrivava dopo il treno per colpa di Vittorio, che doveva andare a scuola e faceva tardi. Rivede il prete che, quando la famiglia si stava per trasferire in città, aveva ammonito sua madre sui pericoli della vita cittadina e dello studio.

Alla fine Vittorio va in una trattoria sul Po, con la pista da ballo all'aperto. In quella stagione è deserta, ma ragazzi e ragazze vengono egualmente a far funzionare il juke-box. Sono molto giovani, hanno l'aspetto sereno, senza preoccupazioni, felici. Non sembrano avere inibizioni, pesi, ricordi. Sono diversi. Si abbandonano alla danza con piacere immediato, senza morbosità. Vittorio li guarda a lungo. Poi lo prende una collera cieca e inconsulta che si sfoga su tutto quanto gli viene a tiro: il juke-box da prendere a calci, i tavolini da far volare, le bottiglie di birra da spaccare sul cemento della pista. E poi piange a lungo, solo, nell'automobile, mentre una ragazzina esce dal gruppo, per porgergli l'orologio, che nella furia era caduto a terra.

Ho riportato la trama in modo più ampio di quanto non si usi, perché le vicende particolareggiate del film sono quanto mai significative anche nel dettaglio. Il tema, dunque, è quello della crisi di una generazione, vista da un uomo che fa parte di questa generazione e che, proprio anche perché ha sentito il bisogno di esprimerla, fa parte anche di questa crisi. Al centro c'è la confluenza fra le emozioni private, la infelicità coniugale del protagonista, e il viaggio verso le zone dell'infanzia, della giovinezza, della lotta partigiana, della consapevolezza politica; c'è il confronto spontaneo con la vivezza e l'entusiasmo del passato, accanto alla stessa ingenuità con cui venivano affrontati problemi vitali (ad esempio il convegno dei partigiani nella cascina, i piani e le dimostrazioni di Tancredi), con le incertezze e le disillusioni del presente, e come vent'anni abbiano cambiato uomini, cose, prospettive storiche. Manca, a rigore, proprio il punto di fusione fra la tensione sentimentale e privata e quella pubblica e politica, manca il nocciolo della maturazione completa, della giustificazione narrativa. Dobbiamo tuttavia tener conto che il regista vede la crisi sentimentale e quella ideologica

inscindibili e caratteristiche di un personaggio, come il suo, che non vuole essere eccezionale e fuori della vita o un manichino, ma un uomo comune, normale, con una propria attività quotidiana, anche casuale e non predeterminata, al punto da sentire la involontaria necessità di una sorta di bilancio morale individuale, quasi specchio di una certa generazione di quarantenni: per vie e con ragioni diversissime, Pier Paolo Pasolini in *Uccellacci e uccellini* ha dato una testimonianza di crisi in fondo non lontana da quella di Vancini.

« Credo — ha dichiarato Vancini all'Agenzia Kronos (n. 7 del 22 febbraio 1966) — che attraverso le discussioni e i ricordi — inseriti con flash-back spesso improvvisi e che non costituiscono una rottura fra presente e passato, ma una continuità resa senza cambiamenti di stile — sia riuscito a rendere vivo e palpitante, umano soprattutto, questo dramma che tocca profondamente ogni generazione: protagonista prima di una primavera ideale che la spinge alla rivolta, all'eroica volontà di modificare il mondo; costretta, poi, a subire il riflusso conservatore e una fase di imborghesimento drammaticamente subita, non senza travaglio interiore ». In un film di questo genere le intenzioni ideologiche, culturali, umane, sono tutt'uno con la personalità dell'autore, le cui ragioni è indispensabile conoscere e ascoltare, proprio ai fini dell'approfondimento di informazione e di considerazioni critiche assieme, secondo un impegno rigoroso di studio. Non per nulla Vancini, nella citata intervista, ha precisato: « Il film vuole costituire anche una rottura rispetto a certe tendenze presenti nel cinema italiano d'autore e no. In un momento in cui si parla sempre più insistentemente di alienazione, di incomunicabilità e la tematica del sesso e della violenza imperversa sui nostri schemi, io ribadisco il valore eterno dei sentimenti, dell'amicizia, dell'amore nella loro accezione più elementare ed umana. È l'unica possibilità che resta all'uomo per continuare a vivere e, in fondo, questa è la conclusione del mio film. Il personaggio non prende coscienza, non trova la luce della verità, semplicemente si riaccosta al reale che è mutato e lo rivaluta umanamente ».

Il risultato corrisponde in buona parte ai presupposti, sul piano delle idee, con le riserve che si sono avanzate; non c'è infatti una « soluzione » identificata e identificabile, ma è aperto e inciso il dramma doloroso dell'uomo e dell'angoscia. Anche in questo senso Vancini si richiama ai fermenti di ricerca e di denuncia del neorealismo del '45-53, che non dava nulla per scontato, e nello stesso tempo non pretendeva di risolvere nulla, ma contribuì in modo fondamentale a risvegliare la coscienza di una indagine verso i problemi del prossimo, verso la vita dei nostri simili, nelle comuni vicissitudini quotidiane. La polemica di Vancini nei confronti dei film scolasticamente « rarefatti » che malamente si ispirano a Antonioni si muove in una posizione simile a quella di Germi, e d'altronde Vancini e Germi si somigliano per un intimo amore vero per il cinema e per il modo di esprimersi del cinema, in un rapporto di comprensione e di comunicazione reciproca, quando non anche di identificazione, fra lo spettacolo, l'autore, il pubblico. È anche per questo che il film raggiunge certi dati di « commozione » simili per intensità a quelli cui perviene — cito un film *opposto* — il raziocinio spietato de *I pugni in tasca*: Vancini salva il padre, Bellocchio uccide la madre (chiedo scusa a tutti e due ... per la semplificazione!), entrambi credono sia utile e forse inevitabile

passare dagli elementi familiari e personali di un discorso a quelli più ampiamente civili e intellettuali. Non credo, in realtà, a contrapposizioni troppo assolute e rigide, né all'esclusione necessaria di A, se B arriva a un traguardo per altro sorprendente quanto importante e vitale, mentre A può dire e dice cose *vitali* e inusitate con grande sincerità e cura morale. Tutto ciò malgrado i dialoghi a volte scialbi, ricercati, letterari, che avviano un po' di dolceamara retorica, in strano contrasto con la immediatezza e la naturalezza delle situazioni. Ed è vero che l'analisi degli ambienti, dei tipi nelle case e nelle osterie (sono immediati i ricordi di un documentario, *Le notti del melodramma*, diretto da Renzi con la collaborazione di Vancini alla sceneggiatura, e di un altro, di Vancini, *Gli ultimi cantastorie*), che il ritratto accurato della figura del padre, che il respiro caldo e emotivo di certi brani (in bicicletta verso la ferrovia, a esempio, il cimitero, i ragazzi nella casa del fascista, il finale, il ricevimento, l'incontro con Varzi) è vero che questo si giova di assai meno carico di parole che altri momenti del film — le scene d'amore, per dire —, più solenni, in apparenza, ripieni di più, anche nella sceneggiatura, di significati e di apporti narrativi.

Anche se l'inserimento dei flash-back non è così fluido come dovrebbe, dal momento che passato e presente sono sullo stesso piano di pregnanza morale, anche se di diversa realtà; anche se certe soluzioni che da fotografiche diventano addirittura stilistiche — a proposito specialmente del personaggio di Jacqueline Sassard — rimangono a volte stridenti e occasionali, il film ha dunque una vivissima forza di partecipazione umana, nel raccontare con una apertura e una disponibilità morale di prim'ordine emozioni che da private e soggettive divengono non raramente valide in senso ampio e tipico. Ancora una volta Vancini — come ne *La lunga notte del '43*, ne *La banda Casaroli*, ne *La calda vita* — sottolinea il valore di una emozione individuale e del calore umano e sentimentale dell'intelligenza filtrata attraverso la partecipazione del cuore. È indubbia infatti la coerenza di un regista che ha pagato di persona, per parte sua, anche la crisi industriale, produttiva, creativa del cinema italiano, col proseguire coerentemente su una strada difficile di scelta e di qualificazione. E così, dopo l'opera dell'esordio maturata negli anni incancellabili della giovinezza e della guerra e nel cuore e nell'intelligenza prima ancora che nella « professione », *La banda Casaroli* è un film che centra problemi di coscienza e di ambiente insieme, in una crisi di adattamento dalla guerra al dopoguerra, dalla violenza alla responsabilità: e infine *La calda vita* con grande cura e pudore illumina psicologie e emozioni di una crisi — un'altra — di passaggio dalla giovinezza alla maturità.

Dopo *La calda vita*, che è del '63, Vancini ritorna al cinema soltanto oggi. « Credo di poter dire — egli ha dichiarato (Ag. Kronos cit.) — che nessuna seria possibilità mi è stata offerta. Intendo qualcosa che mi permettesse di continuare il mio discorso. È chiaro che non mi sono mancate proposte per film a episodi, a sfondo più o meno erotico, ma le ho rifiutate ». Ed ecco che alla fine dell'ottobre scorso ad alcuni critici e giornalisti cinematografici pervenne una lettera firmata da Vancini e dal critico e documentarista Mario Gallo. Poco prima si era diffusa la

notizia della costituzione della GA-VA Cinematografica. « Pensiamo che la nostra iniziativa — scrivevano fra l'altro in quella lettera Gallo e Vancini — debba interessare quanti si sono sempre battuti e si battono per dare agli autori cinematografici una maggiore autonomia anche rispetto ai pesanti condizionamenti dell'apparato industriale e alle imposizioni che nascono solo da mere esigenze commerciali. Il nostro sforzo, se sarà coronato da successo, dimostrerà che gli autori possono sottrarsi a una parte delle pressioni che vengono esercitate su di loro e che spesso impediscono la completa attuazione dei progetti originari. Sono molti infatti, i film che durante le varie fasi di realizzazione e le trattative con i produttori e i noleggiatori subiscono profonde modifiche non sempre dettate da necessità artistica ».

Il nostro tempo della tecnica non è detto possa e debba fare necessariamente a meno dei valori veri e genuini della commozione partecipe nei fatti. Né è giusto debba vedere la vittoria e la supremazia dei furbi, degli arrivisti, degli ipocriti. *Le stagioni del nostro amore* è valido anche *contro* tali mistificazioni, anhce quale testimonianza di un atto di fede nella sensibilità e nell'impegno della critica, nell'attenzione e nella coscienza morale dello spettatore. Affinché il cinema — e quello italiano in particolare — non rimanga in mano dei mestieranti che si arrampicano sugli specchi di motivi anche — perché no — apparentemente nobili o necessari, per giustificare di fronte ai gonzi e ai compiacenti ascoltatori di vario livello — reperiti anche nell'industria e nella critica — la loro mancanza di idee e la loro sostanziale colpevole indifferenza e disponibilità.

GIACOMO GAMBETTI

Il morbidone

R. e *s.*: Massimo Franciosa - *sc.*: Massimo Franciosa, Leo Pescarolo, Jaia Fiastri - *f.*: Gianni Di Venanzo - *m.*: Pietro Umiliani - *mo.*: Jolanda Benvenuti - *int.*: Paolo Ferrari, Anouk Aimée, Sylva Koscina, Beba Loncar, Margaret Lee, Guido Alberti, Ferruccio De Ceresa, Jean-Claude Brialy - *p.*: Clodio Cinematografica (Roma) / France Cinéma Production (Paris) - *o.*: Francia-Italia, 1965 - *d.*: Atlantisfilm.

Che dire de *Il morbidone*? Ripropone forse il vecchio discorso di un cinema-medio italiano che negli anni trova con fatica la propria via espressiva, il discorso sui temi che potrebbero alimentare questo cinema, e su quelli che sono invece i contenuti tipici dei film che ambiscono, senza riuscirci, alla qualifica di « intellettuali » e di « non impegnati » nello stesso tempo. Massimo Franciosa è uno dei registi di questi film, pur essendo un uomo di cultura: nella sostanza è fra coloro che considerano il cinema un divertimento da iloti, quel cinema invero cui in molti anni di attività — in coppia con Pasquale Festa Campanile, prima come sceneggiatore poi come regista, agli inizi — non ha dedicato che raramente attenzione vera e vero rispetto.

Il « morbidone » è, in romanesco, un giovanotto cui non piace lavorare. Sua massima gioia è stare tutto il giorno sdraiato, nullo lo alletta e lo attira quanto l'essere vezzeggiato, trascura le occasioni anche d'amore e d'affari, se gli costano fatica o spostamenti; ciononostante è circuito e coccolato da donne di ogni età, non fa nulla, ed è il solo erede di un ricco industriale; ma anche quando entra in possesso di una fortuna, ben presto tralascia ogni impegno per ritornare a casa, secondato da vecchie cameriere e da una

ex fidanzata, sposata a un altro, che gli allieta volentieri il riposo.

Che dire? In sostanza *Il morbidone* è un film idealmente e artisticamente e spettacolarmente inutile; e sbagliato quasi in tutto, meno che in qualche pretesa di satira sociale e di costume e in qualche passaggio secondario. Dispiace sia stato realizzato da un produttore indipendente, un produttore giovane e per altre prove coraggioso e acuto, caduto qui davanti a apparenze che si sono rivelate quanto mai inefficaci. Avendo avuto successo come sceneggiatore (e il suo caso è simile a quello di Festa Campanile, anche se meno indegno), Franciosa ha creduto di poter fare a meno del regista, di poter dirigere i film che andava scrivendo. Ma al suo confronto il Risi di *Poveri ma belli* è un Eisenstein (e comunque Risi — ne *Il sorpasso* e altrove — è un regista).

Ora il film non si sostiene né per regia né per sceneggiatura, è trasandato, con situazioni e dialoghi sciatti, quasi mai spiritosi, con lunghe pause di noia e di povertà espressiva. Si distingue appena qualche personaggio di contorno, come si è accennato, grazie anche agli interpreti: quello della vecchia cameriera reso con colorito carattere da Tatiana Pavlova, quello dello zio ricco di Guido Alberti, quello di Vera Vergani. Ma anche il protagonista, Paolo Ferrari, rientra nella ... norma, Ferrari *recita*, e recita come se il film neppure lo riguardasse, con una noncuranza che vorrebbe essere disinvoltura e partecipazione al ruolo, ma che non fa che accrescere il senso di desolante abbandono che permea tutto il film. Del resto, non ci sono passaggi psicologici giustificati, il personaggio principale non è né raccontato, né amato, né criticato, né tipicizzato, né osservato, né sono sufficienti le situazioni un po' equivoche, un po' ambigue a dare una problematicità che non rientra nell'etica del regista — la quale appare del tutto inesistente — e a impedire le diseguaglianze e le cadute di gusto.

Come altre volte è successo, in altre occasioni, le compiacenze di certa critica impreparata o insincera, se non peggio, le collusioni complesse e i « rispetti » reciproci hanno fatto passare *Il morbidone* in una genericità di approvazioni che non è arrivata quasi mai alla lode — magari contemporaneamente stroncando Godard, discutendo Antonioni, irridendo Ford —, ma che è rimasta comunque lontana dal rilevare le caratteristiche vere del film, e del tipo di cinema che un film come questo tenta di riproporre e di imporre. Si tratta in realtà di un cinema che sfugge non diciamo all'essenza culturale, ma persino alle sue ragioni di costume e di dignità spettacolare; che rincorre equivoci, che spreca energie, denari, intelletti, il *controcinema* che tenta di stringere nelle proprie spire chi ha — o chi almeno tenta, con impegno e sincerità — di dire qualcosa. E non sopravvive nemmeno la preoccupazione di dover rispondere di pur precise responsabilità, assunte di fronte al pubblico e di fronte a quella società di cui i controregisti negano i problemi, pretendendo di rifugiarsi in giochi della fantasia e di intelletto: laddove la fantasia fallisce e l'intelletto è davvero malamente impegnato.

GIACOMO GAMBETTI

Laurel & Hardy's Laughing 20's

(*L'allegro mondo di Stanlio e Ollio*)

Coordinamento e sc.: Robert Youngson - *m.*: Skeets Alquist - *voce del commento*: Jay Jackson (nell'edizione originale) - *p.*: Robert Youngson (*p. ass.*: Herbert

Gelbspan, Hal Roach Studios, Alfred Dehlem) - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: M.-G.-M. (film di montaggio, 90 minuti).

Robert Youngson è ormai un benemerito agli occhi di quanti, come chi scrive, ritengono il cinema comico muto americano uno dei momenti più felici della storia del cinema, nella direzione della scoperta di un linguaggio originale attraverso il quale esprimere una prospettiva della realtà. Diverse sono ormai le antologie che Youngson ha curato, tutte capaci di unire alla curiosità del « pezzo » raro o inedito e alla serietà del discorso informativo una attrattiva spettacolare che le sottrae al limitato pubblico dei circoli del cinema e consente loro di giungere nei grandi circuiti cinematografici commerciali.

Youngson, pur concedendo a tutti il giusto peso, non ha mai nascosto una particolare predilezione per Stan Laurel e Oliver Hardy. Sottovalutati in vita, quando al dilagante successo popolare corrispondeva una certa sufficienza della critica, Stanlio e Ollio cominciano a ottenere il debito riconoscimento a qualche anno dalla morte. Intanto, si verifica un fatto dal quale nessuno vorrà prescindere, e cioè che i loro film sono *i soli* rispetto a tutto il cinema comico americano (ora si recupera nelle sale normali qualche Keaton) — e fatta eccezione per Chaplin — che continuino ad essere programmati con immutato favore. Anche la ripresa televisiva di alcune comiche mute, in Italia, ha registrato indici di gradimento relativamente eccezionali. È segno che c'è nel loro modo di esprimersi qualcosa che sale al di sopra del gusto dell'epoca in cui colsero i maggiori allori, quel « quid » di irripetibile, di unico, che misura alla distanza la effettiva consistenza di una personalità artistica. Questo « quid » mi sembra di poter ravvisare nella *complessità* del loro « humour » che non è mai immediato ed elementare; se mai è ingenuo, il che è un'altra cosa. Contrapponendosi alla « scuola » di Sennett, Laurel e Hardy — con la collaborazione di un piccolo giro di eccellenti nomi: Leo McCarey e Clyde Bruckman per la regia, George Stevens per la fotografia e naturalmente Hal Roach come coordinatore e stimolatore — rovesciarono il carattere di sorpresa che veniva ritenuto alla base dell'effetto comico. Le loro « gags » migliori nascevano infatti dalla ripetizione e variazione di uno o due motivi volutamente conosciuti in anticipo dal pubblico. (In una comica di Sennett, ad esempio, un tizio camminando per strada sarebbe sprofondato in una pozzanghera e la gente avrebbe riso perché non se l'aspettava. Nei film di Laurel e Hardy, vediamo benissimo la pozzanghera, sappiamo benissimo che Ollio andrà a sprofondarvicisi e cominciamo già a divertirci all'idea). In secondo luogo, la coppia non era solo la somma di due individui fisicamente diversi, bensì di due talenti opposti, sicché la complessità di cui prima dicevo nasceva proprio dal particolare ritmo di una recitazione basata su linee diversificate e sulla psicologia complementare dei due personaggi. (Per favorire il divario, Laurel modificò « in toto » il suo personaggio precedente, che era quello di un giovanotto aggressivo, furbastro e dispettoso e creò quell'inimitabile mescolanza di timidezza, candore e astuzia che fu « Stanlio », aggiungendovi, rispetto a prima, un caratteristico tocco surreale). Se Stan Laurel, il cervello dei due, l'inventore delle trovate e il coordinatore del lavoro suo e del compagno con quello dello « staff » creativo, era il più elaborato, Oliver Hardy possedeva tuttavia il fascino del grande

pagliaccio triste, capace di un infinito scoramento (il primo piano, elemento tipico del cinema, non ebbe mai tanto rilievo in un film comico come quando era di scena Hardy) come di buffissimi momenti di presuntuosa esaltazione.

L'antalogia di Youngson — che a Laurel e Hardy aveva appunto già dedicato buona parte dei film precedenti — si intitola in origine *Laurel & Hardy Laughing 20's* ed intende perciò limitarsi ad un periodo, quello muto, del resto il più felice. (Ma è già uscita in America e in Inghilterra, anzi un anno prima di questa, un'altra antologia che copre gli anni del sonoro: *The Crazy World of Laurel & Hardy*, 1964, prodotta da Hal Roach in persona). Dopo brevi lampi sugli esordi separati dei due attori, il film consente di vedere quasi per intero *Putting Pants on Philip* (1927) di Bruckman, dove i due non sono ancora una coppia dichiarata ma recitano già insieme, Laurel nei panni di uno scozzese e Hardy del suo accompagnatore. Il filmetto, che visto nella sua integrità si sfilaccia verso la fine, è gradevole e fa vedere uno Stanlio ancora legato al suo vecchio personaggio di rubacuori dispettoso. Delizioso è anche *The Finishing Touch* (1928), ancora di Bruckman, esempio di quella capacità di « scientifica » distruzione — nel caso, di una casa di legno — che i due compari metteranno così bene in opera anche in seguito. Il migliore « pezzo » è tuttavia *From Soup to Nuts* (1927), quasi un balletto sui pasticci inenarrabili di Ollio maggiordomo e Stanlio cameriere durante un pranzo di gala. Per dare un'idea degli altri nomi della « scuderia » Roach — e misurarne la mediocrità — sono ospitati un paio di filmetti di Charlie Chase, il damerino spilungone, e una comica con Max Davidson — che, spezzettata in vari punti dell'antologia, viene, da chi non la conosce, considerata una serie di film diversi — che ha il pregio di farci fare conoscenza con un piccolo filone dimenticato della risata cinematografica, quella dell'« humour » di ambiente ebraico. Nel corso del filmetto, appaiono in una esibizione estemporanea — un gruppo di girovaghi che fanno ciascuno un numero — Laurel e Hardy, Chase e James Finlayson. Completano l'antologia molti brani brevi e anche brevissimi di altri film di Stanlio e Ollio, in modo da fornire un'idea abbastanza esauriente del loro periodo muto. Si può solo rammaricarsi che Youngson non abbia ordinato la materia in modo da poter far rilevare più visibilmente (anche per i non specialisti, intendo) l'evoluzione dei due personaggi e la formazione molto lenta e graduale della coppia. Infine, lo spettatore italiano deve sopportare un doppiato fasullo, che, con voci approssimate a quelle classiche delle edizioni italiane (che sono ancora in circolazione, sicché il confronto è penoso), « copre » il silenzio con battute inutili, come se il cinema comico muto non fosse già di per sé eloquente.

ERNESTO G. LAURA

The Ipcress File

(*Ipcress*)

R.: Sidney J. Furie. (v. dati a pag. 121 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 - Festival di Cannes).

Thunderball

(*Agente 007 - Thunderball [Operazione tuono]*)

R.: Terence Young - *r. sequenze subacquee*: Ricou Browning - *s.*: Kevin Mc

Clory, Jack Whittingham e Ian Fleming, dal romanzo di Ian Fleming - *f.* (Panavision, Technicolor): Ted Moore - *f. sequenze subacquee*: Lamar Boren - *scg.*: Ken Adam - *e.f.s.*: John Stears - *m.*: John Barry (parole della canzone: Don Black) - *int.*: Sean Connery (James Bond), Claudine Auger (Domino), Adolfo Celi (Emilio Largo), Luciana Paluzzi (Francis), Rik Van Nutter (Felix Leiter), Bernard Lee (« M »), Marylin Maxwell (Miss Moneypenny, segretaria di « M »), Martine Beswick (Paula), Molly Peters (Patricia) - *p.*: Kevin McClory per Harry Saltzmann e Albert R. Broccoli, realizzato per la United Artists - *o.*: Gran Bretagna, 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

The Spy Who Came In from the Cold

(*La spia che venne dal freddo*)

R.: Martin Ritt - *s.*: dal romanzo di John Le Carré - *sc.*: Paul Dehn e Guy Trosper - *f.*: Oswald Morris - *scg.*: Tambi Larsen e Edward Marshall - *m.*: Sol Kaplan - *mo.*: Anthony Harvey - *int.*: Richard Burton (Alec Leamas), Claire Bloom (Nan Perry), Oskar Werner (Fiedler), Peter Van Eyck (Hans Dieter Mundt), Sam Wanamaker (Peters) George Voskovec (il P.M.), Rupert Davies (Smiley), Cyril Cusack (Control), Michael Hordern (Ashe), Robert Hardy (Carlton), Bernard Lee (Patmore), Beatrix Lehmann (la Presidentessa del Tribunale), Esmond Knight (il vecchio giudice), Steve Plytas (un giudice), Walter Gotel (Holten), Tom Stern (l'agente della C.I.A.), Anne Blake (Miss Crail), Niall McGinnis e George Mikell (le guardie di frontiera), Scot Flinch (la guida tedesca), Richard Caldicott (Pitt), Marianne Deeming (Frau Floerdke), Henk Mobenberg (l'ufficiale addetto ai passaporti), Richard Marner (il capitano dei Vopo), David Bauer (il giudice giovane), Nancy Nevinson (signora Zanfrello), Warren Mitchell (Zanfrello), Philip Badoc (lo « speaker » tedesco), Edward Harvey (l'uomo nel negozio), Michael Ritterman, Michael Ripper, Kathy Keeton - *p.*: Martin Ritt per la Salem - *o.*: Gran Bretagna, 1965 - *d.*: Paramount.

The Silencers

(*Matt Helm - Il silenziatore*)

R.: Phil Karlson - *r. II^a unità*: James Havens - *s.*: dai romanzi « Death of a Citizen » (trad. it.: « Missione privata ») e « The Silencers » (trad. it.: « Matt Helm - Il silenziatore ») di Donald Hamilton - *sc.*: Oscar Saul - *f.* (Pathé Color, stampato in Technicolor): Burnett Guftey - *scg.*: Joe Wright - *m.*: Elmer Bernstein - *cor.*: Robert Sidney - *mo.*: Charles Nelson - *int.*: Dean Martin (Matt Helm), Stella Stevens (Gail Hendricks), Daliah Lavi (Tina), Victor Buono (Tung-Tze), Arthur O'Connell (Wigman), Robert Webber (Sam Gunther), James Gregory (MacDonald), Cyd Charisse (Sarita), Nancy Kovack (Barbara), Roger C. Carmel (Andreyev), Beverly Adams (Lovey Kravezit), Richard Devon (Domino), David Dond (dott. Naldi), John Reach (Traynor), Robert Phillips (primo uomo armato), John Willis (M.C.), Frank Gerstle (Franzer), Grant Woods (l'uomo della radio), Patrick Waltz (il portiere dell'albergo) - *p.*: Irving Allen e Jim Schmerer per la Meadway-Claude - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Ceiad-Columbia.

Il filone « di consumo » degli agenti segreti sta diventando così onnipresente che anche noi dobbiamo in qualche misura occuparcene, almeno per individuarne le costanti e invece le varianti, a prescindere come è naturale dalle modestissime imitazioni fatte in casa sfornate un giorno sì ed uno no dai produttori minori nostrani.

Il quarto James Bond della serie capostipite di 007, *Thunderball* (1965), ha riportato alla guida registica Terence Young e ha aggiunto alle consuete suggestioni spettacolari una interminabile sequenza subacquea che ha messo in moto uno « studio » specializzato, quello di Ivan Tors, realizzatore di film di fantascienza, un apposito regista, Ricou Browning, e un abilissimo operatore, Lamar Boren. Siamo tuttavia al livello piuttosto basso dello stupore per la bravura tecnica,

mentre le vicende si assomigliano con monotonia. Del resto, *Thunderball* non era nato come romanzo, bensì il romanzo è stato tratto in seguito da un soggetto che Fleming aveva scritto per lo schermo, in collaborazione con un cineasta ambizioso e formalista che è anche il « producer » della pellicola, quel Kevin McClory che ci annoiò nel 1959 alla Mostra di Venezia col calligrafico *The Boy and the Bridge*. Adolfo Celi è un ghignante Emilio Largo, delinquente di origine italiana che sembra uscito da un convenzionale « fumetto ». La vicenda si ricollega molto a quella del *Dr.No* (Agente 007 licenza di uccidere), anche per via della tenebrosa « Spectre », ma resta consegnata alla cronaca del costume solo per aver anticipato curiosamente di qualche mese la vicenda vera dell'atomica finita nel fondo del mare a Palomares e che mobilitò eserciti e presumibilmente agenti segreti.

Tutti — a cominciare da Young e da Connery — prevedono che Bond non durerà a lungo, e si avvicina a concludere il suo ciclo più fortunato. Del resto, un'avvisaglia è già nella preparazione di *Casino Royale*, che punta su una struttura episodica e su risvolti più scopertamente umoristici. Il punto è, comunque, di sapere dove i produttori hanno intenzione di rivolgersi per le loro pellicole « massificanti ». A Bond si cerca per il momento di rispondere in vari modi. Ogni grande gruppo produttivo ha infatti proposto un proprio « eroe » del genere mettendo a disposizione tutti i possibili mezzi e un adeguato lancio pubblicitario. Poiché il semplice imitare non dà mai frutti sostanziosi, erano possibili soltanto due strade, o una revisione critica della figura dell'agente segreto nella direzione di uno smantellamento del « mito », oppure un accrescimento delle sue caratteristiche « mitiche ».

Sulla prima strada si muove *The Ipcress File* (Ipcress, 1965) di Sidney J. Furie, che, sulla scorta del romanzo di Len Deighton, ci mostra un agente del controspionaggio britannico come Bond ma visto in sede, alle prese con cartellino orario, capoufficio impossibile, trafila burocratica e via dicendo, insomma un « travet » che di tanto in tanto deve anche dedicarsi a compiti pericolosi. Se si aggiunga che il personaggio si interessa, anziché alle avventure femminili, alla buona cucina, elaborando sempre nuovi manicaretti nelle ore libere, si ha il quadro completo di una « smitizzazione » dichiarata, programmatica. Ecco dunque ridotto il favoloso agente segreto ad un qualunque impiegato del governo, e nemmen tanto intelligente, ché sin quasi alla fine si fa prendere per il naso dall'inafferrabile avversario. Furie, un giovane regista di qualche ambizione, si spreca ad usare un linguaggio lambiccato, con inquadrature sghembe, tagli originali ecc., ma la sceneggiatura non gli consente di andare molto al di là della trovata iniziale, rimanendo nell'ambito del puro giuoco, quello del rovesciamento d'una situazione data. In definitiva, *The Ipcress File* diverte, ma non ha quella presa emotiva sullo spettatore da farlo contrapporre al filone « bondiano ».

Più facile è la strada dell'accrescimento delle caratteristiche « mitiche » dell'eroe, ed è quella imboccata dai grandi produttori americani con Napoleon Solo, Derek Flint e Matt Helm. Mr. Solo agisce per conto dell'U.N. C.L.E., una specie di O.N.U. dello spionaggio, che ha sede in America ma vede uniti russi ed americani. E i nemici chi sono? Marziani, probabilmente, o le solite, comode organizzazioni del crimine guidate da qualche

megalomane. Il calcolo produttivo è scoperto: penetrare col film in tutti i mercati, senza limitazioni politiche. Ma, togliendo alla guerra delle spie il loro terreno concreto, storico, si spinge sempre più il filone verso la fiaba. Se Bond non disdegna le avventure sentimentali, Solo dovrà passare da una fanciulla all'altra; se Bond è dotato di qualche congegno ultramoderno, Solo sarà addirittura immerso in un clima di fantascienza. Si sfiora il ridicolo, tant'è vero che, parallelamente ai due film col nuovo personaggio, la medesima « équipe » con gli stessi attori realizza dei telefilm dove l'impronta ironica è voluta (e che risultano perciò più accettabili, nei loro limiti). Quanto a Derek Flint — che è tutto proiettato in una chiave umoristica — ne riferisce Morando Morandini in questo stesso numero.

Non ci sono dubbi sull'effetto negativo d'un film come *The Silencers* (Matt Helm - Il silenziatore, 1966) che, travisando l'elemento erotico e dando per normale e « scontato » ciò che per fortuna non è, finisce per fare della semipornografia condita con la violenza. Il dramma di Helm, uomo tranquillo, sposato felicemente con tre figli, che le circostanze risprofondano a vent'anni dalla fine della guerra in una missione di morte, spezzando il suo matrimonio e mettendo a repentaglio la vita stessa della sua bambina, diventa nelle mani dei cineasti di Hollywood una bambocciata dove Helm (affidato a un insignificante e tronfio Dean Martin) ha la mentalità del sultano e l'incoscienza del sicario di professione.

In sostanza, ci sembra che il filone si stia polarizzando attorno ad alcuni motivi base, ricavabili dai film citati: protagonista sempre più distaccato da un normale servizio di controspionaggio, capace di muoversi da solo contro tutti, con una eccezionale invulnerabilità; « nemici » ed « amici » sciolti da ogni vincolo colla situazione storica (i « nostri » sono ormai l'umanità nella sua interezza, gli « altri » sono « cattivi » generici, inquadrati in vaghe società a delinquere); mancanza di un ideale autentico che giustifichi almeno parzialmente la spregiudicatezza e la durezza dell'azione del protagonista (dell'ideale si parla sempre meno: basta avere un compito da svolgere, nel proprio modo libero da norme etiche, comportandosi in fondo come un « killer » che uccide perché glie l'hanno ordinato, senza porsi molti problemi); rapporto di mero utilitarismo con il resto dell'umanità e in particolare con la donna; assoluta indifferenza per la morte e il dolore altrui.

Non si può quindi non accogliere con simpatia un film come *The Spy Who Came In from the Cold* (La spia che venne dal freddo, 1965) di Ritt, che, non destinato a far parte di un filone, costituisce un contraltare alla falsificazione compiuta ogni giorno dai filmetti alla 007. Alec Leamas, protagonista del romanzo di John Le Carré, è una spia senza retorica, senza mito, un diretto proseguimento di certe figure amare di Chandler e di Hammett, ma ancor più segnato dal pessimismo e dallo squallore. Mandato nell'Europa Orientale per far cadere un abile capo di quel controspionaggio, viene a sapere alla fine di essere stato la pedina di un gioco malvagio, grazie al quale, in omaggio al cinismo della « ragion di Stato » o degli interessi dell'Occidente, il che è lo stesso, viene mandato a morte un comunista innocente e onesto per consentire a un comunista disonesto di continuare a fare la spia per l'Inghilterra. Il film e il romanzo non compiono scelte politiche-ideologiche: attraverso il dramma di Leamas, che verrà colpito negli affetti più cari anche qui con cinismo, si vuol resti-

tuire la figura della spia alla sua condizione esistenziale, connaturata al suo tipo di professione e alle regole che ovunque la dirigono, e condannare perciò la forzata doppia morale a cui tale professione espone l'uomo, pur se avente « licenza di uccidere », pur se considerato anche un benemerito della patria. Tema grosso, come si vede, che Le Carré scava con pazienza, liberando via via la personalità di Leamas di ogni possibile alone romantico e inchiodandolo alla realtà « sporca » di quello che fa. Dalla pagina allo schermo, il romanzo non perde una virgola quanto a sviluppi della vicenda e a caratterizzazione dei personaggi. Ritt, del resto, è sempre un buon adattatore di testi letterari. Quel che gli manca, e anche il film in questione lo conferma, è un talento cinematografico autonomo, capace di fargli rispettare il significato di un testo senza doverne seguire la lettera; perché poi capita come qui che la fedeltà pedissequa appesantisca le due ore di spettacolo in direzione romanzesca, togliendo interiorità e finezza, e spingendo eccessivamente — come nel romanzo non è — il pedale della « suspense ». Un'opera, in definitiva, diligente, ma priva di quella scintilla di genialità che pure un romanzo come quello di Le Carré poteva stimolare. Non c'è bisogno di rilevare che occasione maiuscola sia offerta all'arte interpretativa di Richard Burton, tirato, straziato, veramente partecipe dei dolori di un uomo vivo.

ERNESTO G. LAURA

Our Man Flint

(*Il nostro agente Flint*)

R.: Daniel Mann - *s.*: da un racconto di Hal Fimberg - *sc.*: Hal Fimberg e Ben Starr - *f.* (Cinemascope, De Luxe Color): Daniel L. Fapp - *scg.*: Jack Martin Smith e Ed Graves - *c.*: Ray Aghayan - *m.*: Jerry Goldsmith - *e.s.*: L. B. Abbott, Howard Lydecker, Emil Kosa jr. - *mo.*: William Reynolds - *int.*: James Coburn (Derek Flint), Lee J. Cobb (Cramden), Gila Golan (Gila), Edward Mulhare (Malcolm Rodney), Benson Fong (dott. Schneider), Gianna Serra (Gina), Sigrid Valdis (Anna), Shelby Grant (Leslie), Helen Funai (Sakito), Michael St. Clair (Gruber), Rhys Williams (dott. Krupov), Peter Brocco (dott. Wu), Russ Conway (generale statunitense), Ena Hartman (ausiliaria statunitense), William Walker (diplomatico statunitense) - *p.*: Saul David per la 20th Century-Fox - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Der-Fox. (107 minuti).

Abbiamo un bel dire che la componente parodistica del ciclo di James Bond rende piuttosto inconsulto, e tautologico, il cinema di coloro che, per sfruttare il vento, si sono buttati a farne la parodia. Di qua e di là dell'Atlantico il filone continua a essere sfruttato, ormai si può quasi parlare di un nuovo genere come per la fantapolitica.

Nel gruppo *Our Man Flint* (Il nostro agente Flint) non è dei peggiori. Da parte di Hal Fimberg, soggettista e sceneggiatore, il ricalco di Ian Fleming è evidente: la « Spectre » diventa la Galaxy, all'Intelligence Service si sostituisce la Z.O.W.I.E. (Zonal Organisation on World Intelligence Espionage); i dati caratteristici di Derek Flint (in inglese: selce, pietra focaia) sono, amplificati, quelli di Bond. E la situazione di base è quella di *Dr.No* (Agente 007 licenza di uccidere), il primo dei Bond: la sconfitta di uno scienziato per mano di un poliziotto. Cioè la vittoria dell'ordine costituito sulla fantasia o, se si preferisce, della conservazione sul progresso.

Il film non manca, però, di ambiguità ideologica. Al Dr. No, così pateticamente eurasiatico, così romanticamente misterioso e mutilato, in bilico

tra il capitano Nemo e Mabuse, sono stati sostituiti tre scienziati (russo, cinese e tedesco: della Germania orientale, si sottintende) che, nonostante l'insinuazione politica, non hanno nulla di diabolico. Sono tre bravi ometti, dall'aspetto comune, civilmente vestiti, proprio come gli scienziati della realtà: sono idealisti, ragionevoli, pacati. Che vogliono? Hanno scoperto il modo di influire con drastica rapidità sulle condizioni climatiche del globo: possono, a comando, provocare terremoti, mettere in eruzione vulcani spenti, fondere i ghiacci eterni del Polo, inondare i deserti, insomma trasformare il pianeta, attraverso una saggia programmazione, in un unico Paradiso Terrestre, in una Terra Promessa senza confini. E impongono ai governi di Washington e di Mosca, di Londra e di Pechino, senza discriminazione, la distruzione immediata di tutti gli armamenti, a cominciare da quelli nucleari.

Che cosa offrono in cambio? Qui gli sceneggiatori si sono circondati di una prudente cortina fumogena. La si direbbe una società tecnocratica vagamente comunista, una sorta di pastorelleggiante Sangri-La di Hilton governata dal Grande Fratello di Orwell. Le prostitute si chiamano « unità di piacere ». È abbastanza significativo che, almeno per il tempo libero, l'universo utopistico di Galassia non differisca molto da quello attuale, di marca nordamericana, della nostra civiltà dei consumi. Come se gli autori volessero insinuare, tra un'inquadratura e l'altra, che, in fondo, non ha importanza chi sarà il vincitore: i risultati sono identici, la nostra sorte è segnata.

L'agente Flint, comunque, non va molto per il sottile: per lui i tre scienziati mettono in dubbio che l'America sia l'unica società possibile. E butta tutto all'aria. Con la grinta di James Coburn, Derek Flint è un poliziotto non del tutto spregevole, un Superman per burla. La mania dei « gadgets », fondamentale nel bondismo, è portata a punte caricaturali (1). Flint è munito di un accendino che serve a 82 scopi diversi, oltre a quello di accendere le sigarette; ha il suo jet personale, un letto a cinque piazze, e un orologio da polso che gli fa anche da microscopio: fa tutto, sa tutto, prevede tutto. Può andare in catalessi quando gli fa comodo; distingue alla prima linguata una « bouillabaisse » marsigliese dall'altra; è scortato da un piccolo harem internazionale, una squadriglia di ragazze vistose come Ziegfeld Girls e servizievoli come geishe.

È inutile parlare di apporto registico: Guy Hamilton e Terence Young sono in quest'imprese intercambiabili come Daniel Mann.

MORANDO MORANDINI

Harper

(*Detective's Story*)

R.: Jack Smight - *s.*: dal romanzo poliziesco « The Moving Target » (trad. it.: « Bersaglio mobile », Mondadori ed.) di J. Ross MacDonald - *sc.*: William Goldman - *f.* (Panavision, Technicolor): Conrad Hall - *scg.*: Alfred Sweeney - *m.*: Johnny Mandel (*canzone* « Livin' Alone »: Dory e André Previn) - *mo.*: Stefan Arnsten - *int.*: Paul Newman (Lew Harper [Lew Archer nel romanzo d'origine]), Julie Harris (Betty Fraley), Lauren Bacall (signora Sampson), Janet Leigh (Susan Harper), Shelley Winters (Fay Estabrook), Arthur Hill (Albert Graves), Pamela Tiffin (Miranda Sampson), Robert Wagner (Alan Taggert), Robert Webber (Dwight

(1) Può essere utile sapere che Fimberg, autore del racconto d'origine e principale responsabile della sceneggiatura, è stato un collaboratore dei Marx Brothers (sceneggiatura di *The Big Store*, Il baraz delle follie). (N.d.R.).

Troy), Harry Gould (sceriffo Spanner), Strother Martin (Claude), Roy Jensen (Puddler), Martin West (deputato), Jacqueline De Wit (signora Kronberg), Eugene Iglesias (Felix), Richard Carlyle (Fred Platt) - *p.*: Jerry Gershwin e Elliott Kastner - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Warner Bros. (121 minuti).

Questo *Harper* è una delle rare sorprese della grigia stagione italiana 1965-66. Fa piacere, in tempi di bondismo trionfante (con tutto il suo repertorio, ormai insopportabile, di « gadgets ») imbattersi in una « detective-story » che non soltanto ci ripropone il caro, vecchio, tradizionale personaggio del « private-eye », ma che non fa nulla per rinnovare o aggiornare un genere ormai « datato » e che, anzi, trova la sua originalità proprio nella fedeltà ai vecchi canoni: un imbroglio piuttosto inverosimile e un tantino incomprensibile nella tradizione di *The Big Sleep* (Il grande sonno); una « suspense » classica, ottenuta a furia di colpi di scena e di false piste, di soprassalti e riprese, insomma un itinerario labirintico che l'eroe-detective percorre a tastoni, piccolo Ulisse senza bussola né genio che ha bisogno di picchiare il naso contro i muri per trovare la porta d'uscita che è poi, come lo spettatore scopre soltanto alla fine, quella d'entrata; un'inchiesta che si dipana in sapiente equilibrio tra l'« esotismo » insolito degli ambienti e dei personaggi laterali e la « quotidianità » del protagonista: è esemplare, a questo proposito, la sua presentazione nella bella sequenza d'avvio con quel risveglio nella squallida camera ammobiliata, il televisore ancora acceso, il caffè da scaldare, l'affitto da pagare.

Non sappiamo quanto la nostalgia di una breve, ma suggestiva stagione hollywoodiana — quella del cinema « nero » — cui questo *Harper* si ricollega con puntigliosa premeditazione, influisca sul nostro piacere. Non sappiamo, cioè, se è un piacere che possa essere condiviso da quei giovani spettatori per i quali, per dirla con un recensore britannico, « i vecchi film di Bogart sembrano sul teleschermo remoti e indecifrabili come Theda Bara e Mary Pickford ». È un fatto, comunque, che *Detective's Story* è cavato da un romanzo di Ross Mac Donald che, secondo quel che assicurano gli « addetti ai lavori », è un emulo non indegno di Chandler e Hammett. MacDonald cominciò, anzi, a scrivere i suoi « thrillers » quando Chandler era al culmine della sua carriera. E cominciò imitandolo, per trovare soltanto più tardi una sua originalità, un suo stile (1).

L'Archer (qui ribattezzato Harper) di *The Moving Target*, romanzo che appartiene alla prima maniera di MacDonald, è di palese derivazione chandleriana, sulla linea di Philip Marlowe. William Goldman e Jack Smight ne hanno accentuato le affinità; ispirandosi o addirittura citando vecchi film, tratti da romanzi di Chandler: la sequenza iniziale in cui un'eccentrica, serpigna e invalida Lauren Bacall ingaggia Lew Harper perché gli riporti vivo o (preferibilmente) morto il marito « volage » sembra uscita pari pari da *Il grande sonno*, mentre la scena in cui Harper ubriaca l'esuberante Shelley Winters per poter rovistare nel suo appartamento ricorda quella identica di *L'ombra del passato*, uno dei primi film di Dmytryck.

Non conosciamo *Il terzo giorno*, suo film precedente, ma in base a *Detecti-*

---

(1) Tutto il ciclo narrativo imperniato su Lew Archer è stato ora in Italia raccolto in un grosso volume: J. Ross MacDonald: *Le 7 fatiche di Lew Archer*, Mondadori, coll. Omnibus, Milano, 1966. (N.d.R.).

ve's Story ci permettiamo di pensare che Jack Smight sia un regista da tener d'occhio. Al di là dell'efficiente ingegneria della sceneggiatura di Goldman e dell'apporto di una distribuzione prestigiosa (dalla Winters a Janet Leigh, da Julie Harris a Robert Wagner, da Lauren Bacall a Pamela Tiffin dalla graffiante presenza erotica), il suo contributo personale è evidente non soltanto nella scelta degli sfondi e degli ambienti di una costa californiana quasi inedita, ma nella resa di un'atmosfera americana in cui il pittoresco e l'insolito non sono fini a se stessi, ma diventano espressivi perché coerenti con il senso e la direzione del racconto.

Anche quel pizzico di ironia con cui qua e là condisce l'esposizione dei fatti e dei personaggi (e che Paul Newman sottolinea con una recitazione artificiosamente decontratta in cui, una volta tanto, anche i suoi vecchi vizi sono al servizio del film) non è, com'è da tempo in voga, un troppo facile espediente per smistificare la materia, ma uno strumento, saggiamente adoperato, per mantenere un distacco critico. E non è il suo ultimo merito.

MORANDO MORANDINI

The Cincinnati Kid

(*Cincinnati Kid*)

R.: Norman Jewison - *s.*: dal romanzo di Richard Jessup - *f.* (Cinemascope, Metrocolor): Lathrop - *int.*: Steve McQueen (il « Kid »), Edward G. Robinson (Lancey Howard), Karl Malden (il « cartaio »), Ann-Margret (sua moglie), Joan Blondell (la vecchia giocatrice), Rip Torn (il milionario) - *p.*: Martin Ransohoff per la Metro-Goldwyn-Mayer - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: M.-G.-M.

Uso finora, per conto dell'Universal, a dirigere piatte e zuccherate commedie in gloria di Doris Day (*Quel certo non so che, Non mandarmi fiori*), Norman Jewison è stato chiamato da Martin Ransohoff, che sembra il Thalberg della Metro degli anni sessanta, a sostituire Sam Peckinpah nella regia di questo *Cincinnati Kid.* Richiamarsi a *Lo spaccone* è inevitabile tante sono le analogie tra le due vicende e i loro personaggi: il poker, anzi lo « stud-poker » (da noi chiamato in gergo « teresina ») è in *Cincinnati Kid* quel che il biliardo era nel bel film di Rossen. Identica è la situazione di partenza: il Kid, il giovane, arrabbiato giocatore di « stud-poker », campione di New Orleans, che ambisce a diventare il n. 1 (The Man), e sfida a una partita a oltranza Lancey Howard, che detiene il titolo da trent'anni. Al posto della coppia Paul Newman - Jackie Gleason troviamo qui quella di Steve McQueen - Edward G. Robinson; e, forzando un poco il testo, si potrebbe trovare un parallelismo tra il personaggio perverso di George C. Scott e quello di Rip Torn, il milionario che ricatta il cartario (K. Malden), costringendolo a servire carte buone al Kid.

Non occorre conoscere la « teresina », variante del poker che si gioca con una sola carta coperta, per capire quanto fosse difficile trasformarla in un pretesto drammatico. Non è soltanto una questione di staticità. Gli è che, nei confronti del biliardo, l'azzardo, cioè la fortuna, vi gioca una parte troppo grossa. Tutto il racconto converge sulla partita conclusiva, una di quelle sedute che Jack London descriveva nei suoi racconti sull'Alaska, ma sembra drammaticamente piuttosto arbitrario far dipendere la sconfitta del giovane eroe da una scala reale (combinazione, d'altronde, rarissima, al limite dell'impossibile, nella « teresina ») che batte un « full » d'assi. Come simbolo, insomma, è un po' troppo fragile.

E non parliamo dell'inverosimiglianza del cartaio che bara, circostanza aggiunta dagli sceneggiatori. Un esperto come Richard Jessup, autore del romanzo, non poteva cadere in un errore così grossolano. D'altronde, in tutta la parte del film che riguarda il cartaio e la sua giovane e insoddisfatta consorte (Ann-Margret, la più filodrammatica delle « vamp » attualmente in circolazione a Hollywood), si naviga nella convenzione melodrammaticamente più bieca.

Eppure, in un ambito decorativo, *Cincinnati Kid* non manca di pregi, ha una sua suggestione. Anche se il funerale d'avvio, al suono di « When the Saints Go Marchin' In »), richiama quello del primo Cinerama, la rievocazione ambientale della New Orleans intorno al 1936 (nel dialogo si parla di *La Kermesse eroica*) è efficace, grazie anche al sapiente uso del Metrocolor di Lathrop; l'entrata di Joan Blondell è memorabile; la recitazione di Robinson (con quella presentazione un po' magica, avvolto nel fumo bianco di una locomotiva) è un prodigio di economia, e, pur ridotto qui a un archetipo, McQueen è sempre una « presenza » interessante.

MORANDO MORANDINI

Shenandoah

(*Shenandoah la valle dell'onore*)

R.: Andrew V. McLaglen - *s.* e *sc.*: James Lee Barrett - *f.* (Technicolor): William Clothier - *scg.*: Alexander Golitzen e Alfred Sweeney - *m.*: Frank Skinner - *mo.*: Otho Lovering - *int.*: James Stewart (Charlie), Rosemary Forsyth (Jennie), Doug McClure (Sam), Glenn Corbett (Jacob), Phillip Alford (il ragazzo), Charles Robinson (Nathan), Tim McIntire (Henry), James McMullan (John), Katjarine Ross (Ann), James Best (Carter), Eugene Jackson jr. (Gabriel), Patrick Wayne (James), Paul Fix (dott. Witherspoon) - *p.*: Robert Arthur per la Universal - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Universal (105 minuti).

Rare Breed

(*Rancho Bravo*)

R.: Andrew V. McLaglen - *s.* e *sc.*: Ric Hardman - *f.* (Panavision, Technicolor): William Clothier - *scg.*: Alexander Golitzen e Alfred Ybarra - *m.*: Johnny Williams - *mo.*: Russell F. Schoengarth - *int.*: James Stewart (Sam Burnett), Maureen O'Hara (Martha Price), Brian Keith (Alexander Bowen), Juliet Mills (Hilary Price), Don Galloway (Jamoe Bowen), David Brian (Charles Ellsworth), Jack Elam (Deke Simons), Ben Johnson (Jeff Harter), Harry Carey jr. (Ed Mabry), Perry Lopez (Juan) - *p.*: William Allan per la Universal - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Universal.

Shenandoah è un bel titolo, anche sconciato da quell'inutile appendice, *La valle dell'onore*, che non significa niente. È una famosa canzone popolare del Missouri che si ascolta in « Mourning Becomes-Electra » (Il lutto si addice a Elettra) di O'Neill, appartiene insomma a una radice remota della nostra vocazione americana. « Lontano / andiamo lontano / oltre l'ampio Missouri » cantavano agli albori dell'800 i cacciatori di pellicce: Shenandoah era il nome di un mitico capo indiano, di un fiume, di una valle che entrò nella storia durante la guerra civile. Un secolo fa, nel settembre del 1864, il generale Philip Sheridan spazzò via i confederati dalla valle dello Shenandoah e per non sbagliarsi spazzò via ogni altra cosa. Si disse allora che un corvo in volo sopra la valle avrebbe dovuto portare il cibo con sé. A questo episodio storico, caratterizzato da una violenza e da una crudeltà che anticipavano le peggiori efferatezze del ventesimo secolo, si riallaccia il film,

ma con una vaghezza, un'imprecisione, una mancanza di serietà degne di un tema meno impegnativo.

In questo film contro la guerra James Stewart, patriarca della valle, vorrebbe tenere i suoi campi e i suoi sette figli fuori da un conflitto che non lo interessa. Finisce, naturalmente, che la guerra va a trovarlo in casa, nella placida fattoria, strappando il prevedibile contributo di dolore e di sangue. Uno spunto come un altro, forse degno di un buon film per il tono virile, niente affatto querulo, del pacifismo che lo anima. Però l'ambiente è troppo generico, i fatti storici sono rievocati senza coraggio: sugli episodi più brutali della guerra fratricida si sorvola tranquillamente. E la messinscena, affidata ad Andrew V. McLaglen, che è poi il figlio dell'interprete di *The Informer* (Il traditore) non rivela alcuna personalità: è di una sciatteria, anche sul piano tecnico, formale, da film B.

C'è James Stewart, impelagato con un personaggio tutto convenzionale, che si salva in alcune scene di buona recitazione. Ha avuto il fiuto (forse dopo l'insuccesso di *Dear Brigitte* [Erasmo il lentigginoso]) di non arrischiare ulteriori sforzi per ringiovanire: con una punta di civetteria, anzi, si invecchia addirittura. È il tipo d'attore capace di rimorchiare un film, ma i carichi che si tira dietro diventano sempre più pesanti e inutili. Oggi i divi non sono più degli scritturati che si sottomettono alle imposizioni altrui: partecipano alla produzione, scelgono, discutono. Perciò è sintomatico, in senso deteriore, vedere un attore come James Stewart che si declassa per mancanza di originalità, per stanchezza o per conformismo.

Sempre con la firma di McLaglen, sempre con Stewart come protagonista, *Rare Breed* (Rancho Bravo) è invece una piccola sorpresa. A differenza che in *Shenandoah*, dove tenta senza successo il registro drammatico, qui il regista si applica a un tipo di commedia rurale e ridanciana con qualche nota patetica. James Stewart e Mauren O'Hara sono gli interpreti ideali di una vicenda sentimentale che s'intreccia agli eventi della monta taurina: un campione inglese di razza Herfordshire trapiantato nel Texas fa cattiva figura senza le lunghe corna dei confratelli americani, ma sulla distanza si rivelerà procreatore gagliardo.

Rancho Bravo è abbastanza mal raccontato, pur esponendo un aneddoto molto semplice, e ha curiosi sbalzi di tono: il personaggio del cattivo, interpretato dal bieco Jack Elam, avrebbe dovuto essere grottesco per integrarsi al carattere del film; e alcune scene di violenza appaiono anche in questo caso troppo veristiche in uno spettacolo fatto per le scazzottature indolori sul tipo di *The Quiet Man* (Un uomo tranquillo). Eppure Andrew McLaglen è figlio di suo padre nel descrivere taluni caratteri pittoreschi, come quello del padrone del ranch interpretato con divertente estro da Brian Keith. E bisogna aggiungere che in *Rancho Bravo*, o almeno nei momenti più riusciti, c'è il senso della vita primitiva, del trascorrere delle stagioni e della selezione inesorabile operata dai rigori invernali fra uomini e animali. Dice un cowboy veterano, che non a caso ha il volto di Ben Johnson reduce da tante campagne fordiane: « Tra poco ci sarà la ferrovia, il bestiame sarà stipato sui vagoni e il nostro lavoro sarà finito ». Siamo nel 1884, la fine della Frontiera è imminente e il film coglie con semplicità i segni premonitori del tramonto di un'epoca.

TULLIO KEZICH

The Sons of Katie Elder

(*I 4 figli di Katie Elder*)

R.: Henry Hathaway - *s.*: da un racconto di Talbot Jennings - *sc.*: William H. Wright, Allan Weiss, Harry Essex - *f.* (Panavision, Technicolor): Lucien Ballard - *scg.*: Hal Pereira e Walter Tyler - *c.*: Edith Head - *m.*: Elmer Bernstein - *e.s.*: Robert Peterson - *mo.*: Warren Low - *int.*: John Wayne (John Elder), Dean Martin (Tom Elder), Martha Hyer (Mary Gordon), Michael Anderson jr. (Bud Elder), Earl Holliman (Matt Elder), Jeremy Slate (vice-sceriffo Ben Latta), James Gregory (Morgan Hastings), Paul Fix (sceriffo Billy Wilson), George Kennedy (Curley), Dennis Hopper (Dave Hastings), Sheldon Allman (giudice Harry Evers), John Litel (Ministro), John Doucette (Hyselman, impresario di pompe funebri), James Westerfield (Vannar, banchiere), Rhys Williams (Charlie « Bob Striker »), John Qualen (Charlie « Biller »), Rodolfo Acosta (Bondie Adams), Strother Martin (Jeb Ross), Percy Helton (Peevey, negoziante), Karl Swenson (Doc Isdell) - *p.*: Hal Wallis (*p. ass.*: Paul Nathan) - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Paramount. (122 minuti).

The Hallelujah Trail

(*La carovana dell'Alleluja*)

R.: John Sturges - *s.*: dal romanzo di Bill Gulick - *sc.*: John Gay - *superv. sc.*: John Franco - *f.* (Technicolor, Ultra Panavision, presentato in Cinerama): Robert Surtees - *scg.*: Cary Odell - *c.*: Edith Head - *m.*: Elmer Bernstein - *parole delle canzoni*: Erne Sheldon - *e.s.*: A. Paul Pollard - *mo.*: Ferris Webster - *int.*: Burt Lancaster (col. Thadeus Gearhart), Lee Remick (Cora Templeton Massingale), Jim Hutton (capitano Paul Slater), Pamela Tiffin (Louise Gearhart), Donald Pleasence (Oracle Jones), Brian Keith (Frank Wallingham), Martin Landau (Capo indiano « Walks-Stooped-Over »), John Anderson (sergente Buell), Tom Stern (Kevin O'Fleherty), Robert J. Wilke (Capo indiano « Cinque barili »), Jerry Gatlin (primo cognato), Larry Duran (secondo cognato), Jim Burk (Elks-Runner), Dub Taylor (Clayton Howell), John McKee (Rafe Pike), Helen Kleeb (Henrietta), Noam Pitlik (interprete), Carl Pitti (Phillips), Bill Williams (Brady), Marshall Reed (Carter), Caroll Adams (Simmons), Ted Markland (capobanda) - *p.*: John Sturges (*p.ass.*: Robert E. Relyea - *superv.p.*: Allen K. Wood) per la Mirisch / Kappa - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-United Artists. (167 minuti).

Stagecoach

(*I 9 di Dryfork City*)

R.: Gordon Douglas - *r. 2ª unità*: Ray Kellogg - *s.*: dal racconto « Stage to Lordsburg » di Ernest Haycox - *sc.*: Joseph Landon, basata sulla sceneggiatura di Dudley Nichols - *f.* (Cinemascope, De Luxe Color): William Clothier - *scg.*: Jack Martin Smith e Herman Blumenthal - *m.*: Jerry Goldsmith - *e.f.s.*: L.B. Abbott e Emil Kosa jr. - *mo.*: Hugh S. Fowler - *int.*: Alex Cord (Ringo), Ann-Margret (Dallas), Van Heflin (sceriffo Curly), Bing Crosby (Doc Boone), Red Buttons (Peacock), Michael Connors (Hatfield), Robert (Bob) Cummings (Gatewood), Stefanie Powers (signora Mallory), Slim Pickens (Buck, il postiglione), Keenan Wynn (Luke Plummer), Brad Weston (Matt Plummer), Ned Wynn (Ike Plummer), John Gabriel (capitano Mallory), Joseph Hoover (ten. Blanchard), Oliver McGowan (Heines), David Humphreys Miller (Billy Picket), Bruce Mars (soldato di cavalleria), Brett Pearson (sergente), Muriel Davidson (una donna), Edwin Mills (sergente maggiore), Hal Lynch (barista), Norman Rockwell (un cittadino) - *p.*: Martin Rackin e Alvin G. Manuel per la Martin Rackin Prod. / 20th Century-Fox - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Dear-Fox. [« remake » del film di John Ford].

Lo dicono in troppi, dev'essere proprio una convinzione generale: gli americani vadano a nascondersi, i loro western non valgono quelli che noi ci facciamo in casa. Un'occhiata alla statistica degli incassi conferma clamorosamente la predilezione del pubblico per i prodotti autarchici. Dopo tanto ridere che si è fatto sui fusti trasteve-

rini camuffati da texani, la gente li preferisce ai veri fusti made in U.S.A. Neppure la presenza dei grandi divi affascina più: un qualunque attore da fumetti, con un nome rozzamente americanizzato, fa più quattrini di un mostro sacro hollywoodiano. C'è da non credere ai propri occhi: eppure il fenomeno è autentico e generale, non riguarda soltanto un paio di film particolarmente fortunati.

Proviamo a chiedere un po' qua e un po' là, all'uno e all'altro, le ragioni di una scelta tanto imprevedibile. Ci sentiamo rispondere, su vari registri e a livelli diversissimi di preparazione culturale, che nei western americani si parla troppo e si ammazza poco. In un recente campione nazionale d'incassi il cowboy protagonista uccide da solo diciotto uomini, più o meno quanti Randolph Scott ne ha onestamente impallinati in una trentennale carriera di sceriffo. In un altro film recente l'eroe strappa brividi di consenso alla platea accoppando il suo rivale a rate: un colpo alla spalla, un colpo al polpaccio, un colpo al fianco, in un crescendo di effetto sicuro; e soltanto alla fine, dopo una mortale tortura protratta oltre ogni limite, un bel colpo in mezzo alla fronte per spacciarlo definitivamente. Ai tempi del western cavalleresco un boia simile sarebbe stato definito « a dirty little coward » (uno sporco piccolo codardo) e allineato al traditore che fece fuori Jesse James sparandogli alle spalle; oggi gli ammiratori dello spione James Bond guardano con simpatia anche i sadici criminali del western autarchico.

In questo clima esagitato e fremente, nell'infuriare di colpi bassi e di torture da campo di sterminio, che figura ci fa un cappellone come *I quattro figli di Katie Elder*? Henry Hathaway (68 anni) ha firmato un western autunnale, che si svolge nell'anno stesso della nascita del regista: 1898. La Frontiera si sta rapidamente civilizzando, sotto la spinta incontrollabile dell'iniziativa privata: i resti del vecchio mondo dei pionieri scompaiono con l'avanzata di pochi sfruttatori avidi e senza scrupoli. Si disgregano le famiglie con il dissolversi delle piccole fortune: il ranch patriarcale non dà più abbastanza lavoro, così i figli si disperdono ai quattro venti e magari buttano male.

Il film comincia al funerale di Katie Elder, con i figli tornati dai quattro angoli del Texas per darle l'ultimo saluto: e ce n'è uno, pistolero di dubbia reputazione, che non osa neppure mostrarsi ai concittadini e segue il mesto rito dall'alto di una collina. Ma ben presto affiora, a pezzi e bocconi, la verità sulla sorte del ranch familiare, strappato agli Elder da un affarista con l'inganno e il delitto. Tra i quattro fratelli, il pistolero, il giocatore, il commerciante e lo sbarbatello che non ha voglia di studiare, rinasce la solidarietà in un comune desiderio di vendetta. Tutto si svolge secondo gli schemi tradizionali, ma con un sentimento doloroso della fatalità di certe trasformazioni: sicché gli Elder che sopravvivono dopo aver trionfato sul cattivo hanno il senso di una vittoria amara, precaria perché in contrasto con la logica implacabile della storia e dell'economia.

In un racconto che non ha impennate ce n'è più che abbastanza per soddisfare gli appassionati del western classico. C'è una scena di cavalli spinti giù per una collina, al guado di un fiume, che veramente allarga il respiro. C'è un John Wayne vecchio e dipinto, reduce dalle sofferenze di una gravissima malattia e tuttavia ancora capace di far vibrare le sue corde con giusta malinconia: e al suo fianco si fa ammirare un Dean Martin estroso e som-

messo, ironico e antieroico in una delle sue migliori interpretazioni.

Si torna invece a ridere sui sentieri del West con *La carovana dell'Alleluja* di John Sturges. Il « cappellone » satirico ha un'illustre tradizione che risale a Buster Keaton e ai fratelli Marx, ha dato film come *Il mio corpo ti scalderà* e *La figlia dello sceriffo*. A quest'ultimo si rifà la nuova fatica di John Sturges, che dai toni seriosi di *Sfida all'OK Corral* e *I magnifici sette* cerca di passare al registro ironico. *La carovana dell'Alleluja* ha un impianto da grande commedia, con un intrecciarsi di motivi e di personaggi assai promettente.

Da Julesburg a Denver è in marcia una carovana di whisky per i minatori del Colorado: poiché sui quaranta barili di « acqua pazza » hanno messo gli occhi gli indiani Sioux, dal forte vicino viene spedita una scorta di cavalleria. A complicare le cose ci sono le signore della lega antialcolica, guidate da una suffragetta scatenata alla distruzione del peccaminoso carico; mentre dall'altra parte, e animati da opposte velleità, marciano i beoni della milizia civile di Denver. I molteplici sentieri si incrociano durante una tempesta di sabbia, suscitando la più disordinata battaglia mai vista al cinema. Finalmente il colonnello comandante cerca di mettere pace, organizza una conferenza al vertice e impone i suoi punti di vista: ma le disavventure del convoglio non sono finite, gli indiani si ubriacano di champagne francese, i carri affondano nelle sabbie mobili e via di corsa a un finale ridanciano come tutto il film.

Sullo schermo del Cinerama i panorami del West acquistano nuovo splendore, le immagini dei cavalleggeri attraverso la prateria e degli indiani sui ciglioni rocciosi ritrovano una splendente carica mitologica. L'ambientazione è felicissima, i costumi impeccabili, gli attori ben scelti e guidati. Burt Lancaster, sigaro in bocca per darsi un tono autorevole, ha momenti gustosi come ne ebbe in *Il corsaro dell'isola verde*: attore essenzialmente drammatico, è capace di affrontare la farsa con piglio gagliardo. Lee Remick gli dà la replica con puntualità, offrendo una versione piuttosto pepata e vagamente neurotica della sua suffragetta.

Nel film fra una risata e l'altra si affaccia anche una morale, che suggerisce molta tolleranza nei riguardi d'ogni debolezza umana, allinea bianchi e pellirosse sul piano dell'ingenuità: sprovveduti gli uni e gli altri, incapaci di attingere a una visione matura delle cose, inadeguati al ruolo epico che la storia ha loro imposto. Sturges aveva in mano, come si vede, un materiale per un film memorabile; invece *La carovana dell'Alleluja* è soltanto divertente e nemmeno in maniera irresistibile. Al regista sono mancate la felicità dell'invenzione, la quadratura del ritmo; alcune situazioni stentano a definirsi, c'è perfino un po' di confusione nel racconto: la voce fuori campo si affanna a chiarire le cose, magari con l'aiuto di qualche spiritosa cartina topografica, ma l'espediente mostra la corda. Sarà perché una volta questi filmetti venivano girati alla buona, in bianco e nero e su schermo piccolo, con quattro indiani da una parte e un pugno di militari dall'altra. Oggi l'esigenza di fare spettacolo costringe a ingrandire e a dilatare tutto, sicché una certa pesantezza opaca prende il posto del tono leggero di una volta.

Una riprova della crisi che attraversa il western americano si ha con *I nove di Dryfork City*, né più né meno, che il rifacimento di *Ombre rosse*. Intorno al classico western di John Ford esiste, soprattutto nella generazione dei quarantenni, un culto quasi fastidioso: c'è

chi ha visto il film dozzine di volte, chi ne conosce il dialogo a memoria, chi lo propone di continuo come pietra di paragone dell'arte cinematografica. Non c'è da stupirsi, perciò, se la critica ha parlato di lesa maestà a proposito dell'incauto rifacimento. In America, citiamo da riviste autorevoli, il produttore Martin Rackin è stato definito « opportunista », « egocentrico » e « imprenditore troppo spregiudicato ». Rackin ha cercato di difendersi facendo lo spiritoso e il primo giorno di lavorazione del film ha inviato a Ford il seguente telegramma: « Se tu l'avessi fatto bene la prima volta non sarei costretto a rifarlo ». Ma Ford, a quanto pare, non si è divertito alla sbruffonata di Martin Rackin e il suo atteggiamento è stato largamente condiviso nell'ambiente dell'industria.

Benché anche noi siamo fra quelli che considerano *Ombre rosse* uno degli episodi più riusciti in tutta la storia del cinema, aspettavamo *I nove di Dryfork City* senza pregiudizi, in piena disponibilità: tanto più che Gordon Douglas, regista mediocre di tanti film dimenticati, ci aveva convinti con la bizzarra avventura di *Rio Conchos.* E invece bisogna proprio ammettere che chi protesta ha ragione: il nuovo *Ombre rosse* non è soltanto un brutto film, è una manifestazione di insipienza e addirittura di inciviltà.

Dal Sudovest desolato in cui correva, da Tonto a Lordsburg, la diligenza di Ford, l'ambiente si sposta nel Nordovest. I viaggiatori sono sempre nove, come in *Ombre rosse,* e conservano i nomi che avevano nella sceneggiatura originaria di Dudley Nichols. C'è Ringo, c'è Dallas, c'è il dottor Boone, ci sono il giocatore Hatfield e il banchiere Gatewood, il piazzista Peacock e lo sceriffo Curly, la signora Mallory e il postiglione Buck. Ma andate a vedere che cosa sono diventati, quale rassegna di facce antipatiche ci passa davanti sullo schermo. Di tutti questi attori soltanto uno, lo sceriffo Van Heflin, avrebbe avuto il diritto di viaggiare sulla precedente diligenza, quella vera; gli altri, non c'è dubbio che Ford li avrebbe lasciati a terra.

Alex Cord, travestito da John Wayne nella parte di Ringo Kid, sembra pronto per un ballo in maschera; Ann-Margret ha un faccino da bambola che le impedisce anche solo di sfiorare il personaggio di donna alla deriva reso famoso da Claire Trevor; e Bing Crosby rende un involontario omaggio alla memoria del grande Thomas Mitchell, che per interpretare il medico alcoolizzato non aveva certo bisogno di andare in giro tutto il tempo con la bottiglia in mano. A questi e agli altri viaggiatori si è sentito il bisogno, stavolta, di fornire motivazioni precise: il contrasto fra Dallas e la signora Mallory non è semplicemente un fatto di classe, l'inevitabile reciproco disagio di una ragazza da « saloon » costretta a viaggiare con la moglie di un ufficiale; si è voluto far vedere il capitano Mallory, marito della signora, comportarsi duramente con Dallas e addirittura provocare la sua cacciata dalla città. Il banchiere Gatewood nel film di Ford era un grassone ipocrita ed egoista: qui è un malmaritato che tradisce la moglie anche con Dallas, alla quale propone in una situazione d'emergenza di fuggire insieme. Per spiegarsi i personaggi adoperano tante parole in più rispetto a *Ombre rosse,* dove ogni sguardo aveva il suo giusto peso e ogni gesto un significato preciso. Questi « nove di Dryfork » chiacchierano senza fine, ma non riescono a interessare nessuno.

Anche gli indiani non sono più gli Apaches di Geronimo, ma i Sioux di Crazy Horse. Sono diventati furbi e

per assaltare la diligenza si travestono da soldati di cavalleria: sono meno valorosi perché bastano le rivoltelle e i fucili dei viaggiatori a metterli in fuga dopo una cruenta difesa nei pressi della diligenza rovesciata. Quanto al famoso « arrivano i nostri » con gli squilli di tromba sul primo piano della signora Mallory in preghiera, non c'è più: Martin Rackin e il regista Douglas ne hanno fatto a meno, forse considerandolo un mezzuccio spettacolare che appartiene a un'altra età del western.

I nove di Dryfork City appartiene invece, senza ombra di dubbio, al periodo attuale del « cappellone ». Con i passeggeri di Ford viaggia sulla diligenza, invisibile, anche un decimo ospite: è Sergio Leone, il regista ammazzasette di *Per un pugno di dollari.* Gli americani stanno imparando la lezione dei nostri cineasti e caricano le dosi di brutalità ed efferatezza. Luke Plummer, che in *Ombre rosse* si limitava a giocare a poker in attesa della sparatoria finale, è un assassino maniaco che fa sparare nelle ginocchia allo sceriffo e tira su a manate il sangue sparso per terra con ignobile compiacimento. Gli indiani massacrano i soldati con un accanimento teppistico da eroi del western ciociaro. In Ford la sparatoria avveniva fuori scena come nella tragedia classica: qui è infarcita di particolari raccapriccianti. È evidente che i vizi si diffondono prima delle virtù e che il western americano sta forse allineandosi alla scuola nostrana del calcio in pancia e della rasoiata.

TULLIO KEZICH

I documentari

Va assumendo una fisionomia il film industriale italiano

Va assumendo una fisionomia il film industriale italiano. Questo può essere il senso positivo della VII[a] Rassegna Nazionale del Film Industriale, tenutasi quest'anno a Napoli (essa cambia sede a rotazione) nella vasta sala del Teatro Mediterraneo. Sottovalutato dai critici, questo genere cinematografico tutto particolare correva il rischio sin qui di essere preso sottogamba anche dai registi, che potevano considerarlo soltanto una fonte di guadagno. Ma gli esempi di un Flaherty, di un Ivens, di un Grierson sono davanti agli occhi, e basta aver presenti questi nomi per capire quali possibilità presenti il film industriale di esprimere motivi profondi della civiltà tecnologica che nasce. In sostanza, è questione di autori: dove vi siano i mezzi ma non i registi, si avrà un documentario fiacco, amorfo, noioso, girato senza convinzione e quindi incapace di servire i fini stessi per i quali è stato realizzato; dove invece sia presente una personalità creativa, il genere diventa occasione, come ogni genere al di là delle divisioni formali, per un discorso sull'uomo.

Si valuta in questa prospettiva l'importanza dell'istituzione in seno alla Rassegna di un premio — dotato a partire da quest'anno di un milione di lire — per la migliore regia, premio che è unanimemente andato, per il complesso della sua opera, a Valentino Orsini, vincitore anche della Medaglia d'oro per il miglior film con *Chilometri 1696*. Questa pellicola di cinquanta minuti, splendidamente fotografata in Technicolor da Rino Filippini, costituisce forse il miglior risultato anche artistico del film industriale negli ultimi anni. Orsini, il regista di *Un uomo da bruciare*, ha trasfuso la sua passione sociale in quel che si potrebbe definire il « canto del lavoro umano », sulla linea appunto di un Ivens. La costruzione di uno dei più lunghi gasodotti del mondo, quello da Santa Cruz a Buenos Ayres, per opera di un consorzio di ditte italiane, è seguita da Orsini unendo agli indispensabili elementi di informazione la descrizione della fatica di tecnici e operai italiani in una zona non facile, alle prese con difficoltà d'ogni genere, e ne esce un ritratto di decine e decine di figure umanissimo e partecipe, sicché lo spettatore si identifica con quegli uomini e si appassiona alla nascita della complessa opera di ingegneria. Inoltre Orsini, per ancorare le imma-

gini ad elementi sociologici precisi, lega la descrizione dei lavori a quella dei paesi e delle città argentine alle quali il gasodotto si collega, stabilendo un contrappunto fra i due tipi di umanità che vengono in contatto. Pellicola nobilissima, dall'esatto ritmo, ora onestamente descrittiva, ora lirica, ora drammatica in uno svariare di toni mai squilibrato, si avvale di un'ottima colonna di rumori naturali e di un efficace commento musicale di Luciano Chailly. Il sobrio testo, che potrebbe essere di esempio a tanti retori del documentario, è firmato da Ettore M. Margadonna, ma non manca l'inserzione suggestiva, per illustrare Buenos Ayres, di alcuni versi — in originale — di Borges. Il talento registico di Orsini lo si vede con chiarezza anche in *Una strada d'acciaio* sulla famosa « sopraelevata » che traversa Genova. Per non cadere nell'ovvio e nel banale, Orsini ha eliminato i canoni tradizionali, componendo un mediometraggio (mezz'ora) tutto a sensazioni, colte con immagini rapide da operatori come Mario Volpi, Erico Menczer ed altri nelle varie fasi della costruzione della strada. Tale procedimento, che spezza l'unità di tempo, e si accomuna alle conquiste più moderne della narrativa cinematografica, punta quindi più sul carattere di novità della strada e sulla sua funzione che non su un'arido elenco di dati, rimanendo impresso nella mente dello spettatore, anche per merito di un testo adeguato, di gusto d'avanguardia letteraria, di Franco Fortini. Meno interessante, anche se girato con perizia tecnica e sempre con l'occhio all'uomo, il terzo film di Orsini, in collaborazione questo con Paolo Taviani: *Sidhnai Mailsi*, mediometraggio, fotografato da Erico Menczer, sulla costruzione, ad opera di italiani, di un canale nel Pakistan.

200.000 volt sotto il mare è un esempio di chiarezza informativa e di sicuro mestiere in un regista che di anno in anno va fornendo in questo campo prove sempre migliori, Daniele G. Luisi. Dopo aver illustrato qui la progettazione, la costruzione e soprattutto — è il fatto cinematograficamente più interessante — la posa in opera di un cavo sottomarino che connette la centrale elettrica sarda di Porto Vesme al Continente, lo stesso Luisi ha fissato in belle immagini a colori il sorgere di un *Oleodotto Malaga-Puertollano*, additandolo a esempio di una nuova Spagna industriale che nasce ignorata alle spalle di quella folkloristica delle corride e del flamenco. *Occhio all'etichetta* conferma le doti didascaliche di Giovanni Cecchinato che riesce, con la collaborazione dei disegni animati di Gavioli, a spiegare ai contadini l'uso degli antiparassitari per le piante andando al di là della mera indicazione tecnica e costruendo due simpatici personaggi — un agricoltore e uno spaventapasseri — sorretti da diverse briose « gags ».

Un campo di sempre maggiore applicazione del film industriale è il cinegiornale di attualità. Ma quante volte quest'ultimo riesce ad interessare realmente lo spettatore medio, illustrando monotone inaugurazioni di fiere campionarie o caratteristiche di prodotti? Anche qui è problema di fantasia e di intelligenza. Si veda *Nella vostra vita - In Your Life* dove Lionello Massobrio aveva il compito di illustrare un padiglione fieristico della Italsider. Egli l'ha brillantemente risolto con un dialogo fra due persone che, vedendo gli oggetti esposti e i pannelli illustranti l'acciaio, cominciano a discutere ed anche a bisticciare sull'utilità o meno dell'acciaio nella vita di tutti i giorni; e lo spettatore si trova preso nel gioco senza nemmeno accorgesene. Naturalmente, per un documentario come que-

sto, pur se di dieci minuti, ci vogliono collaboratori di un dato livello: è il caso del noto sceneggiatore Giorgio Arlorio che ha scritto il dialogo, e l'ha anche interpretato da attore.

La Cinefiat, che ha ottenuto il premio per la miglior selezione, ha raggiunto un notevole grado di efficienza tecnica, con un « staff » di realizzatori che si uniformano ad un comune stile, un po' seguendo la tecnica dell'« editing » nel moderno giornalismo. Questo può anche essere un limite, a volte, nel senso che alla garanzia di documentari impeccabili, può accompagnarsi di quando in quando il desiderio di un maggiore « scatto » inventivo. Comunque, anche per il 1966 la Cinefiat ha presentato almeno un documentario che si segue con crescente interesse: *Operazione sicurezza*, che espone tutti gli accorgimenti e le prove di laboratorio e su pista per migliorare la sicurezza delle auto, anche servendosi di un robot che diventa nel film un personaggio. Discreto ed utile *Lungo collaudo 124*, girato ai quattro angoli del mondo, e che tuttavia ha il limite di ripetere senza molte varianti quanto già visto un paio d'anni fa per la 850; decisamente mediocre *Passeggiata europea con Gisella Sofio* di Jacopo Rizza, che racconta il viaggio in auto dell'attrice da Stoccolma a Roma in modo piuttosto banale.

Fra i molti altri documentari, alcuni dei quali decisamente mediocri, ricorderemo *Nascita di un antibiotico*, mediometraggio (34 minuti) di Rodolfo Besesti sui metodi di un'industria chimica per creare un nuovo farmaco, dalla indubbia efficacia espositiva anche per un pubblico non specializzato; *Tecniche grafiche in cammino* (45 minuti) diretto e fotografato da Giuseppe Lerda e che costituisce una sorta di storia dell'arte della stampa destinata alle scuole tecniche con fini appunto didattici, dimostrazione di come si possa realizzare un buon film, che va dritto al suo scopo, anche in 16 mm. e in bianco e nero; *Kainji* di Carlo Audisio, che segna un progresso su analoghe pellicole del regista sulla costruzione di dighe in luoghi esotici, indicando una progressiva liberazione dalla tentazione di girare scene folkloristiche, estranee al tema; *Operazione qualità - La qualità nel servizio* di Virgilio Tosi, seconda parte di una serie di tre film che illustrano la qualità nel servizio di una grande industria, serie che ha il pregio di indicare dei criteri e degli esempi anziché in forma documentaristica sceneggiando delle situazioni, con attori professionisti che recitano in personaggi-tipo. Citeremo infine alcuni film strettamente tecnici, ma la cui serietà di realizzazione li rende accessibili anche a chi, come noi, non possegga una cultura specialistica: *Grassi lubrificanti* di Nino Negri, che si avvale dei disegni animati di Pagot, *L'elettrografite di Forno Allione* di Luigi Turolla, il regista di *La mano sul fucile*, *L'oscilloscopio a raggi catodici* di G. Meli.

Abbiamo tenuto per ultimo un paio di pellicole che costituiscono un esempio di quel che *non* si dovrebbe fare nel settore del film industriale. *Un uomo solo verso una casa* di Grytzko Mascioni è un filmetto a soggetto per spiegare l'utilità di un certo piano sociale per dare la casa anche a chi non ha mezzi. Purtroppo il tema importante è vanificato da una realizzazione dilettantesca, dove non sai se è peggiore la sceneggiatura o la direzione filodrammatica degli attori (Nico Balducci e Tamara Marevich). Ora, se si vuole ricorrere alla forma del film a soggetto, bisogna saperlo fare, altrimenti è meglio stare alla onesta dimensione del documentario. Quanto a *Operazione Cibo* è un « kolossal » di lun-

ghezza normale (88 minuti), prodotto da Leonardo Bonzi e diretto da Mario Craveri e Enrico Gras, con un ottimo commento musicale di Franco Potenza. Insomma, sono stati spesi milioni e milioni per realizzare un vero film, che possa anche andare nelle sale normali ed affidato alla « équipe » che ha dato al nostro cinema *Magia verde*. Cos'è che non va? È proprio il lusso della realizzazione, che spinge, anche utilizzando molto repertorio dei precedenti film di Gras e Craveri (abbiamo riconosciuto senza dubbi sequenze di *Magia verde* e di *Continente perduto*), all'esotico inutile, all'episodio pittoresco (tutta la storia del pappagallo), dimenticando il tremendo tema dell'inizio: la lotta alla fame nel mondo. In secondo luogo, ci sembra azzardato sostenere che l'esistenza di un'industria di prodotti alimentari combatte di per sé la fame in India, ad esempio. È chiaro che non è la mancanza di cibo, obiettivamente, la causa dei morti di fame mostrati all'inizio della pellicola, bensì la mancanza di un reddito minimo che consenta di acquistare il cibo, anche quello prodotto dall'industria in parola. Senza nulla togliere ai meriti di tale famosa società, il film non avrebbe dovuto assegnarle meriti che non le competono, spacciando per tutta la prima ora per film di documentazione sociale quello che poi si rivelerà una pellicola dai fini scopertamente pubblicitari. Il film industriale ha tutto da guadagnare dalla chiarezza con cui si presenta nei suoi scopi allo spettatore.

ERNESTO G. LAURA

La giuria della VII^a Rassegna Nazionale del Film Industriale (svoltasi a Napoli dal 4 al 7 maggio 1966) — composta da Ruggiero De Ritis, presidente, Leonardo Autera, Lidio Bozzini, Federico Frascani, Ernesto G. Laura, Dore Modesti, Folco Quilici — ha assegnato i seguenti premi:

MEDAGLIA D'ORO: *Chilometri 1696* di Valentino Orsini;

MEDAGLIA D'ARGENTO: *200.000 volt sotto il mare* di Daniele G. Luisi; *Occhio all'etichetta* di Giovanni Cecchinato e Roberto Gavioli; *Operazione sicurezza* della Cinefiat; *Nella vostra vita - In Your Life* di Lionello Massobrio;

MENZIONI per il miglior film di categoria: a) *200.000 volt sotto il mare*; b) *Chilometri 1696*; c) *Nella vostra vita - In Your Life*; d) *Nascita di un antibiotico* di Rodolfo Besesti; e) *Operazione sicurezza*; f) *Tecniche grafiche in cammino* di Giuseppe Lerda; g) *Occhio all'etichetta*;

PREMIO DI L. 1.000.000 ALLA MIGLIORE REGIA: Valentino Orsini per *Chilometri 1696*, *Una strada d'acciaio* e *Sidhnai Mailsi* (diretto in coll. con Paolo Taviani);

COPPE a) per il miglior film sulle realizzazioni industriali del Mezzogiorno: *200.000 volt sotto il mare*; b) per il miglior film sulle attività industriali italiane all'estero: *Kainji* di Calo Audisio; c) per il film che meglio si adatti alla presentazione televisiva: *Operazione qualità - La qualità nel servizio* di Virgilio Tosi; d) per il complesso delle opere presentate: Cinefiat; e) per la più originale presentazione di un prodotto: *Nella vostra vita - In Your Life*;

TARGA (Microstampa) per la miglior fotografia: Rodolfo Isoardi per *Fedeltà alle tradizioni 1563-1963*.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1° al 31-V-1966

a cura di ROBERTO CHITI

Agente H.A.R.M. - v. *Agent for H.A.R.M.*
Agente spaziale K 1 - v. *The Human Duplicators.*
Alberto, Vittorio e il matrimonio (già: Il matrimonio - riedizione).
Amante infedele, L' - v. *La seconde verité.*
Amore all'italiana (I superdiabolici).
Baleari, operazione oro - v. *La muerte viaja demasiado.*
Bucanieri, I - v. *The Buccaneer* (riedizione).
100.000 dollari per Lassiter.
Dalla terrazza - v. *From the Terrace* (riedizione).
Delitto d'amore - v. *Abajo espera la muerte.*
Delitto quasi perfetto.
Dollaro di fuoco, Un.
Dominatore degli Indios, Il - v. *Animas Trujano, el hombre importante.*
Donna senza volto, Una - v. *Mister Budwing / Woman Without Face.*
Dracula, principe delle tenebre - v. *Dracula - Prince of Darkness.*
E venne un uomo.
Fantomas minaccia il mondo - v. *Fantômas se déchaîne.*
Grande battaglia di Sebastopoli, La - v. *Neamul soimarestil.*
Incontro al Central Park - v. *A Patch of Blue.*
Kiss Kiss... Bang Bang.
Legge del più forte, La - v. *The Sheepman* (riedizione).
Linea rossa 7000 - v. *Red Line 7000.*
Marines: sangue e gloria - v. *Ambush Bay.*
Mio caro John, Il - v. *Käre John.*
Notte del desiderio, La - v. *Die Lady / Frustation.*
Notti e donne proibite (riedizione).
Obiettivo Tobruk (già: I topi del deserto) - v. *The Desert Rats* (riedizione).
Perché uccidi ancora - v. *Porque seguir matando?*
Psyco - v. *Psycho* (riedizione).
Questa pazza pazza pazza gioventù - v. *Loca Juventud.*
Quo Vadis (riedizione).
Ringo il texano - v. *El tejano / The Texican.*
Situazione disperata ma non seria - v. *Situation Hopeless - But Not Serious.*
317° battaglione d'assalto - v. *La 317ème Section.*
Uccellacci e uccellini.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ABAJO ESPERA LA MUERTE (Delitto d'amore) — **r.** : Juan de Orduña - **s.** : José Luis Madrid - **sc.** : Manuel Tamayo Castro e Juan de Orduña - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Massimo Dallamano - **m.** : Carlo Savina - **scg.** : Alberto Boccianti, José Antonio de la Guerra - **mo.** : Nicolò Lazzari, José Antonio Rojo Paredes - **int.** : Amedeo Nazzari (François Derroux), Espartaco Santoni (Johnny), José Moreno (Giorgio), Teresa Velazquez (Lucia), Roberto Ray (Alfredo Barini), Dominique Boschero (Lidia), Valeria Fabrizi (Valeria), Mario Morales - **p.** : Producciones Cinematograficas M.D. / Titanic Films - **o.** : Spagna-Italia, 1964 - **d.** : Dear film.

AGENT FOR H.A.R.M. (Agente H.A.R.M.) — **r.** : Gerd Oswald - **s.** e **sc.** : Blair Robertson - **f.** (a colori) : James Crabe - **m.** : Jim Gene Kower, Douglas Lackey - **scg.** : Norman Houle - **mo.** : D. E. Rollins - **int.** : Mark Richman (Adam Chance), Wendell Corey (Jim Graff), Carl Esmond (prof. Janos Steffanic), Barbara Bouchet (Ava Vestok), Martin Kosleck (Malko), Rafael Campos (Luis), Alizia Gur (agente del Medio Oriente), Donna Michelle (Marian), Robert Quarry (Borg), Robert Donner (impiegato della Morgue), Steve Stevens (Bill), Marc Snegoff (Conrad), Horst Ebersberg (Helgar), Chris Anders (Schloss), Ray Dannis (Manson), Ronald Von (ten. polizia), Robert Christopher (altro ufficiale di polizia) - **p.** : Joseph F. Robertson per l'Universal - **o.** : USA, 1965 - **d.** : Universal.

AMBUSH BAY (Marines : sangue e gloria) — **r.** : Ron Winston - **s.** e **sc.** : Marve Feinberg e Ib Melchior - **f.** (Technicolor) : Emmanuel Rojas - **m.** : Richard La Salle - **scg.** : naturale - **e.s.** : Charles Schulthies - **mo.** : John Schreyer - **int.** : Hugh O' Brian (Primo Serg. Steve Corey), Mickey Rooney (serg. Ernest Wartell), James Mitchum (James Grenier), Tisa Chang (Miyazaki), Pete Masterson (serg. William Maccone), Clem Stadler (capitano Alonzo Davis), Tony Smith, Amado Abello (George George), Juris Sulit, Ioaquim Fajardo - **p.** : Hal Klein per l'Aubrey Schenck Production - **o.** : U.S.A., 1965 - **d.** : Dear Film.-U.A.

AMORE ALL'ITALIANA (I SUPERDIABOLICI) — **r.** : Steno - **s.** e **sc.** : Steno, Francesco Luzi, Scarnicci e Tarabusi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Carlo Carlini - **m.** : Robby Poitevin - **scg.** Antonio Visone - **mo.** : Giuliana Attenni - **int.** : Walter Chiari (Il tifoso, Pond, il vampiro), Raimondo Vianello (Goldballs, Salvatore, Armando), Paolo Panelli (Amleto, arbitro, Ettore), Paolo Carlini (Rorò), Vivi Bach (Gessica), Alicia Brandet (Ethel), Luigi De Filippo (Ricuzzo) Isabella Biagini - **p.** : Emo Bistolfi per la European Incorporation - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Warner Bros.

ANIMAS TRUJANO, EL HOMBRE IMPORTANTE (Il dominatore degli Indios) — **r.** : Ismael Rodriguez — **sc.** : I. Rodriguez, Ricardo Garibay - **f.** (Cinemascope) - **m.** : Raul Lavista - **altri int.** : Pepito Romay, Titina Romay - **p.** : Ismael Rodriguez Prod. - **o.** : Messico, 1961 - **d.** : regionale.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 51 e altri dati a pag. 56 del n. 9, settembre 1961 (Mostra di Venezia - sezione informativa).

100.000 DOLLARI PER LASSITER — **r.** : Joaquin Luis Romero Marchent - **s.** : Sergio Donati, Joaquin Romero Hernandez - **sc.** : Sergio Donati - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Fulvio Testi - **m.** : Marcello Giombini - **scg.** e **c.** : Carlo Simi - **mo.** : Enzo Alabiso - **int.** : Robert Hundar [Claudio Undari], Pamela Tudor, Luigi Pistilli, Andrew Ray, José Bodalo, Livia Contardi, Roberto Camardiel, Jesus Puente, Aldo Sambrell, Benito Stefanelli, Robert Johnson jr., Luis Caster, Ricardo Ortiz, Angel Ruiz, Carlos Romero Marchent - **p.** : P.E.A. / Centauro Film - **o.** : Italia-Spagna, 1965 - **d.** : P.E.A. (regionale).

DELITTO QUASI PERFETTO — **r.** : Mario Camerini - **s.** : M. Camerini e Steno - **sc.** : Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Vittorio Gastaldi, Enzo Gicca, M. Camerini - **f.** (Eastmancolor) : Aldo Giordani - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** : Ottavio Scotti - **mo.** : Tatiana Casini Morigi - **int.** : Philippe Leroy (Paolo Respighi), Pamela Tiffin (Milene), Graziella Granata (Annie), Bernard Blier (col. William Derek), Fernando Sancho (Omar), Massimo Serato (Preston), Alan Collins (alias Luciano Pigozzi,

nel ruolo di Salah), Giulio Donnini (Foster), Ignazio Leone (Mazzullo), Silla Bettini (commissario), Consalvo Dell'Arti (cameriere di bordo), Alfredo Marchetti (direttore giornale), J. Giorgio Wang (autista), Adriana Facchetti, Peggy Nathan, Massimo Sarchielli, Nino Persello, Vladimiro Tulicovic - **p. :** Luigi Rovere per la Rizzoli Film / Franco-London - **o. :** Italia-Francia, 1966 - **d. :** Cineriz.

DOLLARO DI FUOCO, Un — **r. :** Nick Nostro - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Julian Rosentaal - **m. :** Enrique Escobar - **mo. :** Mary A. Bathurst - **int. :** Michael Riva, Diana Garson, Albert Farley [Alberto Farnese], Indio Gonzales, Jack Rocks - **p. :** Cineproduzioni Associate / IFISA - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** Filmar (regionale).

DRACULA - PRINCE OF DARKNESS (Dracula, principe delle tenebre) — **r. :** Terence Fisher - **s. :** da un'idea di John Elder, ispirata dal personaggio creato da Bram Stoker - **sc. :** John Sansom - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Michael Reed - **m. :** James Bernard - **scg. :** Bernard Robinson - **s.e. :** Bowie Films - **mo. :** Chris Barnes - **superv. mo. :** James Needs - **int. :** Christopher Lee (Dracula), Barbara Shelley (Helen), Andrew Keir (padre Sandor), Francis Matthews (Charles), Suzan Farmer (Diana), Charles Tingwell (Alan), Thorley Walters (Ludwig), Philip Latham (Klove), Walter Brown (fra' Mark), Jack Lambert (fra' Peter), George Woodbridge (oste), Philip Ray (prete), John Maxim (cocchiere), Joyce Hemson - **p. :** Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** Dear-Fox.

E VENNE UN UOMO — **r. :** Ermanno Olmi - **mo. :** Carla Colombo - **d. :** Paramount.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 18 e altri dati a pag. 29 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Mostra di Venezia, film fuori concorso).

FANTOMAS SE DÉCHAINE (Fantomas minaccia il mondo) — **r. :** André Hunebelle - **s. :** ispirato dai romanzi e dal personaggio creato da Marcel Allain e Pierre Souvestre - **sc. :** Jean Halain e Pierre Foucaud - **f.** (Franscope, Technicolor) : Raymond Lemoigne - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Max Douy - **mo. :** Jean Feyte - **int. :** Jean Marais (Fandor / Fantômas), Louis de Funès (Juve), Mylène Demongeot (Hélène), Jacques Dynam (assistente di Juve), Robert Dalban (direttore del giornale), Albert Dagnant (prof. Marchand), Christian Toma (ispettore), Michel Duplaix (altro ispettore), Henri Atal (complice di Fantômas), Pietro Tordi (presidente Assemblea), Mino Doro (membro Assemblea), Arturo Dominici (altro membro Assemblea), Dominique Zardi, Renato Montalbano, Evaristo Signorini, Mario Meniconi, Mario Cipparoni, Robert Le Beal, Antonio Corevi, Eric Vasberg - **p. :** Alain Poiré e Paul Cadeac per la S.N.E. Gaumont - P.A.C. / Victory Film - DA.MA. Film - **o. :** Francia-Italia, 1965-66 - **d. :** Paramount.

HUMAN DUPLICATORS, The (Agente spaziale K 1) — **r. :** Hugo Grimaldi - **s.** e **sc. :** Arthur C. Pierce - **f.** (Eastmancolor) : Monroe Askins - **m. :** Gordon Zahler - **scg. :** Paul Sylos - **mo. :** Donald Wolfe - **int. :** George Nader (Glen Martin), Barbara Nichols (Gale Wilson), George Macready (prof. Dornheimer), Dolores Faith (Lisa), Richard Kiel (Kolos), Richard Arlen (Capo Intelligence Agency), Hugh Beaumont, Tommy Leonetti, Lonnie Sattin - **p. :** Hugo Grimaldi, Arthur C. Pierce, Jesse Corallo per la Woolner Brothers - Hugo Grimaldi Production - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** regionale.

JOSÉ MARIA (Giorno di fuoco a Red River) — **r. :** José Maria Forn - **s. :** Angel Arthur Jordan - **sc. :** José Antonio de la Loma, Ignacio F. Iquiño - **f. :** Salvador Torres Garriga - **m. :** Enrique Escobar - **scg. :** Andres Vallvé - **int. :** Ralph Baldwyn [Raf Baldassarre] (José Maria detto "El Tempranillo"), Victor Valverde, Fernando Sancho, Angela Bravo, José Montez Fernando Leon, Angel Lombarte, Barta Barry, Xan das Bolas, Guadalupe Muñoz Sampedro - **p. :** I.F.I. España S.A. - **o. :** Spagna, 1963 - **d. :** Filmar (regionale).

KÄRE JOHN (Il mio caro John) — **r.** : Lars Magnus-Lindgren - **m.** : Bengt-Arne Wallin - **mo.** : Lennart Wallen - **d.** : Indief (regionale).

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 53 e altri dati a pag. 55 del n. 4, aprile 1965 (Festival di Mar del Plata).

KISS KISS... BANG BANG — **r.** e **s.** : Duccio Tessari - **sc.** : Bruno Corbucci, Fernando Di Leo, D. Tessari - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Francisco Marin - **m.** : Bruno Nicolai - **scg.** : Carlo Gentili e Juan Alberto Soler - **mo.** : Licia Quaglia - **int.** : Giuliano Gemma (Kirk Warren), Jorge Martin (Cico Perez), Lorella De Luca (Frida), Nives Navarro (Alina), Daniele Vargas (Toi-Lim), Antonio Casas (prof. Paderski), Jorge Rigaud (sir Sebastian Wilcox), Pajarito (Dupont), Cesarina Riccarda Guazzelli (la zia di Frida) - **p.** : Alberto Pugliese e Luciano Ercoli per le Produzioni Cinematografiche Mediterranee - Rizzoli Film / Prod. Cin. Balcazar - **o.** : Italia-Spagna, 1956 - **d.** : Cineriz.

LADY, Die / FRUSTATION (La notte del desiderio) — **r.** : Hans Albin e Peter Berneis - **s.** e **sc.** : P. Berneis - **f.** : Klaus von Rautenfeld e Hans Sachs - **m.** : Hermann Thieme - **scg.** : Max Mellin - **mo.** : Claus von Boro - **int.** : Ingrid Thulin, Paul Hubschmid, Claudine Auger, Nikos Kourkoulos, Gregor von Rezzori, Helen Vita, Bernard Verley, Spyros Bakojannis, Helga Lehner, Inge Book, Eric Helgar, Cecilie Geler, Pierre Leaud - **p.** : Olimpia Film / C.E.C. - **o.** : Germania Occ.-Francia, 1964 - **d.** : regionale.

LOCA JUVENTUD (Questa pazza pazza pazza gioventù) — **r.** : Manuel Mur Oti - **s.** e **sc.** : M. Mur Oti, William Pearson - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Mario Montuori - **m.** : Manuel Parada - **mo.** : Luis Maté Sanz - **int.** : Joselito, Ingrid Simon, Marisa Merlini, Luis Prendes, Carlo Campanini, Jo Apolloni, José Maria Caffarel, Giove Campuzano - **p.** : Cesareo Gonzales Prod. Cin. / Royal Film - **o.** : Spagna-Italia, 1963 - **d.** : regionale.

MISTER BUDWING / WOMAN WITHOUT A FACE (Una donna senza volto) — **r.** : Delbert Mann - **s.** : dal libro « Un romanzo » di Evan Hunter - **sc.** : Dale Wasserman - **f.** : Ellsworth Fredricks - **m.** : Kenyon Hopkins - **scg.** : George W. Davis e Paul Groesse - **mo.** : Fredric Steinkamp - **int.** : James Garner (Sam Budwing; nell'ediz. italiana: Budvol), Jean Simmons (la bionda), Suzanne Pleshette (Fifi), Katharine Ross (Janet), Angela Lansbury (Gloria), George Voskovec (lo straccione), Jack Gilford (signor Schwartz), Joe Mantell (un autista), Raymond St. Jacques (Jack), Ken Lynch (Dan) - **p.** : Douglas Laurence e Delbert Mann per la Mann-Laurence - Wasserman Prod. - **o.** : U.S.A., 1965-1966 - **d.** : M.G.M.

MUERTE VIAJA DEMASIADO, La (Baleari, operazione oro) — **r.** : José Maria Forqué - **s.** : Jacques Sernas, da un'idea di Antonio Liberati - **sc.** : J. M. Forqué, Giovanni Simonelli - **f.** (Eastmancolor) : Cecil Paniagua - **m.** : Benedetto Ghiglia - **scg.** : Francisco Canet - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Jacques Sernas (Pierre), Mireille Darc (Polly), Daniela Bianchi (Mercedes), Venantino Venantini (Giuliano), Marilù Tolo (Sofia), Harold Sakata (direttore del museo), José Luis Lopez Vazquez (Fernando) - **p.** : José Masso per la Tecisa-Saguar / Transatlantic-Telestar / Ultra Film - **o.** : Spagna-Francia-Italia, 1965-66 - **d.** : Interfilm.

NEAMUL SOIMARESTIL (La grande battaglia di Sebastopoli) — **r.** : Mircea Dragan - **s.** e **sc.** : Constantini Mitri, Alex Strada - **f.** (Romscope, Eastmancolor) : Gheorghe Cornea - **m.** : Theodor Grigorius - **int.** : John Boulding, Dina Cochran (nomi falsati dai nostri noleggiatori) ; Gheorghe Calbor, Ion Lorin Floreau, Anna Maria Nicoletti, Mihail Bogarde - **p.** : Romfilm - **o.** : Romania, 1964 - **d.** : regionale.

PATCH OF BLUE, A (Incontro al Central Park) — **r.** : Guy Green.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

POR QUE SEGUIR MATANDO? (Perché uccidi ancora) — **r. :** José Antonio de la Loma - **s.** e **sc. :** Gabriel Vincent Davis, Edward G. Muller - **f.** (Techniscope, Technicolor): Vitaliano Natalucci - **m. :** Felice Di Stefano - **scg. :** Gimino - **mo. :** Enzo Alabiso - **int. :** Anthony Steffen [Antonio De Teffé], Evelyn Stewart [Ida Galli], José Torres, Gemma Cuervo, Pepe Calvo, Hugo Blanco, Aldo Berti, Franco Latini, Frank Oliveras [Franco Pesce], Armando Guarnieri, Ignazio Leone, Stanley Kent - **p. :** Prod. Cin. Balcazar / Atomo Film - **o. :** Spagna-Italia, 1965 - **d. :** regionale.

RED LINE 7000 (Linea rossa 7000) — **r. :** Howard Hawks.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel prossimo numero.

SECONDE VERITÉ, La (L'amante infedele) — **r. :** Christian-Jaque - **s. :** dal romanzo di Jean Laborde « Un homme à part » - **sc. :** Paul Andreota e Christian-Jaque - **dial. :** Jacques Sigurd - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Pierre Petit - **m. :** Jacques Loussier - **mo. :** Jacques Desagneaux - **int. :** Robert Hossein, Michèle Mercier, Jean Claude Roland. Bernard Tiphaine, Pascale de Boysson, André Luguet, Pierre Louis, Jacques Castelot, Malka Ribowska, Jean Marchat - **p. :** Agnès Delahaie per la Agnès Delahaie Productions-Valoria Film / Explorer Films - **o. :** Francia-Italia, 1966 - **d. :** Medusa (regionale).

SITUATION HOPELESS - BUT NOT SERIOUS (Situazione disperata ma non seria) — **r. :** Gottfried Reinhardt - **s. :** dal romanzo « The Hiding Place » di Robert Shaw - **sc. :** Silvia Reinhardt - **adatt. :** Jan Lustig - **f. :** Kurt Hasse - **m. :** Harold Byrns e Bronislav Kaper - **scg. :** Rolf Zehetbauer - **mo. :** Walter Boos - **int. :** Alec Guinness (Herr Frick), Michael Connors (Lucky), Robert Redford (Hank), Anita Hoefer (Edeltraud), Mady Rahl (Lissie), Paul Dahlke (Herr Neusel), Frank Wolff (Serg. maggiore QM), John Briley (sergente), Elisabeth von Molo (Wanda), Carola Régnier (Senta) - **p. :** Gottfried Reinhardt per la Castle - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Paramount.

SUPERDIABOLICI, I : Vedi : **AMORE ALL'ITALIANA.**

TEIANO, El / THE TEXICAN (Ringo il texano) — **r. :** Lesley Selander - **s. :** John C. Champion - **sc. :** Lore Meyer - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Francisco Marin - **m. :** Nico Fidenco - **scg. :** Juan Alberto Soler - **mo. :** Teresa Alcocer - **int. :** Audie Murphy, Broderick Crawford, Diana Lorys, Luz Marquez, Oscar Pellicer, Antonio Casas, Gerard Tichy, Antonio Molino Rojo, Aldo Sambrell, Juan Peral, Helga Gurth, Indio Gonzales, Francisco Braña, Mujeca, Martha May, Emilio Rodriguez, Dionisio Macias, Juanito Torres, Victor Israel, Oscar Del Campo, John Riley - **p. :** John C. Champion e Bruce Balaban per la Prod. Cine. Balcázar / M.R.C. - **o. :** Spagna-U.S.A., 1965-66 - **d. :** Indief (regionale).

317 ème SECTION, La (317 battaglione d'assalto) — **r. :** Pierre Schoendoerffer - **scg. :** naturale - **mo. :** Armand Psenny - **int. :** Jacques Perrin (ten. Torrens), Bruno Cremer (aiutante Willsdorf), Pierre Fabre (serg. Roudier) - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Gideon Bachmann a pag. 106 e altri dati a pag. 119 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

UCCELLACCI E UCCELLINI — **r., s.** e **sc. :** Pier Paolo Pasolini.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

ALBERTO, VITTORIO E IL MATRIMONIO (già : **IL MATRIMONIO**) — **r. :** Antonio Petrucci - **s. :** da tre atti unici di Anton Cecov : « L'orso », « Una domanda di matrimonio » e « Il pranzo di nozze » - **sc. :** Filippo Mercati, Alessandro Continenza, Vittorio Veltroni, Ermanno Contini, A. Petrucci - **f.** (in Ferraniacolor) : Vaclav Vich - **m. :** Angelo Francesco Lavagnino - **scg. :** Gianni Polidori - **mo. :** Eraldo Da Roma - **int. :** Vittorio De Sica, Silvana Pampanini, Valentina Cortese, Alberto

Sordi, Ave Ninchi, Renato Rascel, Carletto Sposito, Guglielmo Barnabò, Franco Scandurra, Pina Bottin, Bice Valori, Attilio Martella, Gustavo Serena, Vittorina Benvenuti, Bruno Smith, Pietro De Sanctis, Nino Milano - **p. :** Film Costellazione - **o. :** Italia, 1954 - **d. :** regionale.

BUCCANEER, The (I bucanieri) — **r. :** Anthony Quinn - **d. :** Paramount.

Vedere dati a pag. 111 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

DESERT RATS, The (Obiettivo Tobruk - già : **I topi del deserto)** — **r. :** Robert Wise - **s.** e **sc. :** Richard Murphy - **f. :** Lucien Ballard - **m. :** Leigh Harline - **scg. :** Lyle Wheeler e Addison Hehr - **e.f.s. :** Ray Kellogg - **mo. :** Barbara McLean - **int. :** Richard Burton, James Mason, Robert Newton, Robert Douglas, Torin Thatcher, Chips Rafferty, Charles Tingwell, Michael Pate, Charles Davis, Ben Wright, James Lilburn, John O' Malley, Ray Harden, John Alderson, Richard Peel, Frank Pulaski, Charles Keane, Pat O' Moore, Trevor Constable, Albert Taylor, John Wengraf, Arno Frey, Alfred Ziesler, Charles Fitzsimons - **p. :** Robert L. Jacks per la 20th Century-Fox - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** regionale.

FROM THE TERRACE (Dalla terrazza) — **r. :** Mark Robson - **d. :** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Tullio Kezich a pag. 96 e dati a pag. 95 del n. 1, gennaio 1961.

NOTTI E DONNE PROIBITE — **r. :** Mino Loy - **d. :** Euro.

Vedere dati a pag. (16) *del n. 3, marzo 1963.*

PSYCHO (Psyco) — **r. :** Alfred Hitchcock - **d. :** Paramount.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati a pag. 102 del n. 1, gennaio 1961.

QUO VADIS (Quo Vadis) — **r. :** Mervyn Le Roy - **s. :** dal romanzo di Henryk Sienkiewicz - **sc. :** John Lee Mahin, S. N. Behrman, Sonya Levien - **f.** (Technicolor) : Robert Surtees, William Skall, Derick Williams - **m. :** Miklos Rozsa - **scg. :** Cedric Gibbons, William A. Horning, Edward Carfagno - **c. :** Herschel McCoy - **mo. :** Ralph E. Winters - **int. :** Robert Taylor, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Leo Genn, Patricia Laffan, Finlay Currie, Abraham Sofaer, Marina Berti, Buddy Baer, Felix Aylmer, Nora Swinburne, Ralph Truman, Norman Wooland, Peter Miles, Geoffrey Dunn, Nicholas Hannen, D. A. Clarke-Smith, Rosalie Crutchley, John Ruddock, Arthur Walge, Elspeth March, Strelsa Brown, Alfredo Varelli, Roberto Ottaviano, William C. Tubbs, Pietro Tordi, Clelia Matania, Valentino Bruchi, Giulio Donnini, Gianni Glori, Leslie Bradley, Pina Gallini, Dina Bini, Maria Zanoli, Giulio Sabbatini, Aldo Pini, Dino Nardi, Cesare Lancia, Lia Di Leo, Nino Javert, Anna Arena, Emma Baron, Ada Colangeli, Liana Del Balzo, Nino Cavalieri, Cesare Fantoni, Sophia Lazzaro - **p. :** Sam Zimbalist per la M.G.M. - **o. :** USA, 1951 - **d. :** M.G.M.

SHEEPMAN, The (La legge del più forte) — **r. :** George Marshall - **d. :** M.G.M.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 85 del n. 1, gennaio 1959.

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

LAUREL & HARDY'S LAUGHING 20'S (*L'allegro mondo di Stanlio e Ollio*) di Ernesto G. Laura . . . . pag. 55

THE IPCRESS FILE (*Ipcress*), THUNDERBALL (*Agente 007 - Thunderball* [*Operazione tuono*]), THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD (*La spia che venne dal freddo*), THE SILENCERS (*Matt Helm - Il silenziatore*) di Ernesto G. Laura . . . . » 57

OUR MAN FLINT (*Il nostro agente Flint*) di Morando Morandini . » 61

HARPER (*Detective's Story*) di Morando Morandini . . . . . . » 62

THE CINCINNATI KID (*Cincinnati Kid*) di Morando Morandini . . » 64

SHENANDOAH (*Shenandoah la valle dell'onore*) e RARE BREED (*Rancho Bravo*) di Tullio Kezich . . . . » 65

THE SONS OF KATIE ELDER (*I 4 figli di Katie Elder*), THE HALLELUJAH TRAIL (*La carovana dell'Alleluja*), STAGECOACH (*I 9 di Dryfork City*) di Tullio Kezich . . . . » 67

I DOCUMENTARI

ERNESTO G. LAURA: *Va assumendo una fisionomia il film industriale italiano* . . . . » 72

Film usciti a Roma dal 1° al 31-V-1966, a cura di Roberto Chiti . » (41)

Alla pag. 32 il 1° capoverso deve leggersi come segue:

Ai cortometraggi che abbiano ottenuto l'attestato di nazionalità possono essere concessi trimestralmente premi di qualità per un complesso di 8 premi annuali da 10 milioni, 32 premi da 7 milioni e 80 premi da 5 milioni e 500 mila per un totale di 120 premi annuali e per un importo di 744 milioni circa. Da rilevare che il premio viene ridotto del 10% nel caso che il film sia stato girato in bianco e nero e aumentato del 10% nel caso che il cortometraggio sia di animazione.